SÁNDOR L. ISTVÁN

MESTEREK ÉS MŰHELYEK

SZABADSÁGSZIGETEK

Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig

SELINUNTE

Fodor Tamás és csoportja, a Stúdió „K” a hetvenes évek nagy alternatív (Bérczes László kifejezésével: más-színházi) robbanása során emigrált a hivatalos, szemmel tartott és ellenőrzött kulturális életből. Fodorék megelégelték az állandó csatározást a művészi élet szemmel tartóival, belefáradtak „ügyükbe”, az Orfeo-ügybe. (Kádár emlegette így. Bizony rangja van ott a színháznak, ahol az ország első embere ad nevet egy amatőr színházzal kapcsolatos huzavonának.) Létrehoztak egy színházi alkotóközösséget, egy ’68 szelleméből táplálkozó kommunát. Házat kezdtek építeni Pilisborosjenőn, hogy a teljes csapat odaköltözzön. Megalkuvások nélküli, autonóm létezés szándéka és kérlelhetetlen művészi igény munkált bennük. Ellenszínház volt a Stúdió „K” minden ízében. Értékei, eszményei, sőt egyáltalán a létezése is megkérdőjelezte, leleplezte az elmosódó körvonalú hazugság világát. (Koltai Tamás szerint már művészi igényességük maga volt a rendszer elleni lázadás.) Mindez persze inkább szociológiai vizsgálódás tárgya lehetne, ha a kísérletükből nem született volna meg a korszak egyik legjobb és legfontosabb előadása, a mai napig meghatározó *Woyzeck*. Az előadás szokatlanul intenzív kapcsolatot teremtett szereplők és nézők között, a nézők néma tanúként (cinkosként) karnyújtásnyira követték a kivételesen élesre hangolt játékot. A színészi játék létezésbe fordult, az előadások hatása túlmutatott az adott estéken, és színházi bemutatóból „eseménnyé” vált.

Perényi Balázs

792
S15

K1

Sándor L. István

SZABADSÁGSZIGETEK

Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig

MESTEREK ÉS MŰHELYEK 1.

SÁNDOR L. ISTVÁN

SZABADSÁGSZIGETEK

Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig

Beszélgetések, elemzések, rekonstrukciók

Selinunte Kiadó, 2020

A borítón az *Etoile* egy jelenete, az előtérben Oszkay Csaba és Székely B. Miklós, a háttérben Kató Balázs, Fábri Péter, Gaál Erzsébet, Fábry Péter, Madarász György, Elek László és Angelus Iván.

Hátul Fodor Tamás a Stúdió „K" egyik gyerekeknek szóló előadásán 1978-ban.

Az archív fotók, ha más forrás nincs feltüntetve, Fodor Tamás személyes archívumából származnak.

A beszélgetéseket és a rekonstrukciókat készítette, az elemzéseket és a jegyzeteket írta, a kronológiát és a ki kicsodát összeállította: Sándor L. István.

A kötetet szerkesztette, a szöveget gondozta és a névmutatót készítette: Szűcs Mónika.

Korrektúra: Bak Zsófia.

SOMOGYI KÖNYVTÁR 952450 1881 SZEGED
792 S15
Somogyi-könyvtár, Szeged
S000737629

© Sándor L. István, 2020
© Selinunte Kiadó, 2020

ISBN: 978-615-6276-00-1

TARTALOM

Kalauz egy életműhöz 11

A kezdetek

A színház felé 15
Fodor Tamás a gyerek- és ifjúkoráról, szüleiről, tanulmányairól, első színházi élményeiről

Az Egyetemi Színpadon (1961–1965)

Egy igazi hely 25
Az Egyetemi Színpad születése, profiljának kialakulása, az első időszak legfontosabb előadásai

Kulturális sziget 30
Fodor Tamás a pályakezdéséről, az Egyetemi Színpadon eltöltött évekről

„Egy mindig izgatott, mindig érdekes színház" 38
Az Universitas indulása, első sikerei, Fodor Tamás szerepei

„Tágítottuk a határokat" 48
Fodor Tamás az Universitasról, első filmszerepeiről

Az útkeresés állomásai (1964–1969)

Egyszerű szeretni, lázadni? 55
A magyar filmes újhullám előszele: Bacsó Péter Nyáron egyszerű (1964) című filmje

„Kopárság a végtelen határán" 60
A József Attila Színház profiljának változása és Anouilh Becket című darabjának előadása (1965)

Népszerű szerzők, színházi újítások 68
Berkesi: Húszévesek (1965), Giraudoux: Párizs bolondja (1966) – József Attila Színház

Kommersz a társadalmi dráma köntösében 75
Gyárfás Miklós: Kényszerleszállás (1966), Kállai István: Csodabogár (1966) – József Attila Színház

Az utolsó szerep 80
Anouilh: A barlang (1967) – József Attila Színház

Kőszínházban, szinkronban 83
Fodor Tamás az első kőszínházi szerepeiről, a szinkronizálásról

Újra az Egyetemi Színpadon (1966–1969)

„Egy tehetséges fiatalság nevében" 91
Fodor Tamás szinkron szerepei; első előadóestje: a Medáliák; Petur István leváltása az Egyetemi Színpad éléről

Az első rendezések 97
Égigérő vascsicsergő; Akkor szerdán; Piszkos Fred málnaszőrt iszik; Nullszéria – Egyetemi Színpad

Visszafelé nincs átjárás 104
Fodor Tamás az Egyetemi Színpadon készített első rendezéseiről és az Universitas vezetőjeként végzett munkájáról

Új nemzedék, új színház 107
A 60-as évek új színháza; Grotowski és az Állhatatos herceg; az Universitas találkozása Grotowskival

Grotowski nyomán 115
Grotowski hatása az Universitas munkájában; a Ruszt József rendezte A pokol nyolcadik köre; Fodor Tamás rendezése, a Rampa

„A rendszer építményét földig rombolni" 120
Fodor Tamás a Rampáról, '68 élményéről, az új baloldali gondolkodásról, az Egyetemi Színpad igazgatójával való konfliktusokról

Egy történet vége 127
Szakítás az Egyetemi Színpaddal

Otthonkeresés (1969–1971)

„Szervezgettem az ellenkultúrát" 131
Fodor Tamás az Új hullám a magyar költészetben című sorozatáról és a Fiatal Előadóművészek Fesztiváljára készített második előadóestjéről

Egy betiltott est 137
Fiatal Előadóművészek Fesztiválja az Egyetemi Színpadon; Fodor Tamás második önálló estje: Talpig vérítékben, itthon

Hogyan politizál egy hivatásos színház? 140
Az Irodalmi Színpad előadásairól

Az Irodalmi Színpadon 152
Fodor Tamás Szendrő Ferencről és Kerényi Imréről

A Pinceszínházban 154
A Pinceszínház és a „pinceszínházi stílus"; Fodor Tamás rendezései

A partizán attitűd 162
Fodor Tamás a Pinceszínházban töltött időszakról, a Malgot Istvánnal és az Orfeóval való találkozásról, az értelmiség szerepéről

Az Orfeo (1969–1974)

Az Orfeo születése 169
Az Orfeo előzményei a Képzőművészeti Főiskolán, a bábcsoport alakulása, az Orfeo szerelme című bábelőadás

Egy költői oratórium 176
Győre Imre Orfeo szerelme című műve és előadása az Irodalmi Színpadon

Új irányba indult az életem 181
Németh Ilona az Orfeo indulásáról, a szentendrei családi ház építéséről, a bábcsoport alakulásáról, az Orfeo szerelme című bábelőadásról

Megváltoztatni a világot... 186
Az Orfeo alakuló csoportjai, a zenészcsoport, a politikai vitakörök, szemináriumok és az Orfeo képzőművészei

Nem akartam elhinni a hazugságokat 191
Angelus Iván az orfeósokkal való találkozásáról, a pantomim csoport alakulásáról, az Orfeo szemléletéről, törekvéseiről, belső működéséről

Az Orfeo Stúdió megalakulása 196
Fodor Tamás az Orfeo szelleméről és működéséről, az Orfeo Stúdió megalakulásáról

Az Etoile (1971)

Nem kívánatos kommunista 205
Fodor Tamás az Etoile születéséről

Az Orfeo útkeresésének szintézise 210
Etoile (1971) – Orfeo Stúdió

Amiben benne éltünk 221
Fodor Tamás az Etoile témájáról, színházi és színészi stílusáról, fogadtatásáról

„Az ilyen közös munkában hiszek" 227
Angelus Iván az Orfeo színházi csoportjának létrejöttéről, az Etoile készítéséről, az előadás közönségéről és fogadtatásáról

Ügynökjelentésekben 232
III/III-as jelentések az Etoile-ról és az előadásokat követő vitákról

Közel kerülni a valósághoz 235
Oszkay Csaba az Orfeóhoz vezető útról, az Etoile próbáiról és az előadásról

Egy teljes életet betöltő program 244
Székely B. Miklós az Orfeóval való kapcsolatáról, Fodor Tamással való találkozásáról és az Etoile születéséről

Kazincbarcikán 248
Az amatőr színjátszók első országos fesztiválja 1972-ben

Vurstli, házépítés, Szüret (1971–1973)

A manipuláció élménye 257
Fodor Tamás a Vurstliról

„Vasárnapi vágyak netovábbja" 267
Ügynökjelentések és szakmai elemzések a Vurstliról

Leleplezett hamisságok 272
Angelus Iván a Vurstli készítéséről, az előadás világáról, a maga két szerepéről, a produkció fogadtatásáról, a Petőfi '73 című film forgatásáról

Elkezdtünk építeni egy házat 276
Oszkay Csaba a Vurstliról és a pilisborosjenői ház építéséről

Közösen és külön 281
Két ház felépítése Pilisborosjenőn; szakadások jelei az Orfeóban: szakítások és kiszavazások; a bábcsoport újabb előadásai; rendőrségi vizsgálat az Orfeo ellen
A színpadra is elhozzuk az életünket 291
Fodor Tamás a Kinizsi utcában működő Angela Davis Klubról, a Szüret című Orfeo Stúdió előadás témájáról, stílusáról, szereplőiről
„Miből van a hatalom?" 297
Szüret (1972) – Orfeo Stúdió
Che Guevara folytatói 303
Oszkay Csaba a Szüretről és a Petőfi '73-ról

Az Orfeo-ügy (1972)
Államellenes összeesküvők bűnbarlangja 307
Szántó Gábor két cikke a Magyar Ifjúságban, az MSZMP KB Kulturális Alosztálya által kezdeményezett vizsgálat az ügyben, és az Orfeo-ügy „megoldása"
„Terrorista támadás a rendszer ellen" 328
Fodor Tamás az Orfeo-ügyről, hátteréről, összefüggéseiről
Mintha szabad lennék 336
Németh Ilona az Orfeo-ügyről és személyes következményeiről

Szakítás az Orfeóval (1973–1974)
Egy közönséges páfrány 343
Angelus Iván az Orfeóhoz való visszatéréséről, a Golgota című előadásban játszott szerepéről és az Orfeóról való leválásról
Szétváló utak 347
Fodor Tamás a Golgota (1973) című előadásról és az Orfeóval való szakításról
Ha nem vagy velünk... 352
Németh Ilona a bábosok és Fodor Tamás közötti kényszerű választásról
Ebben nem szabad részt venni 354
Székely B. Miklós a Malgot István képviselte bolsevik mentalitásról, illetve az ettől való elszakadástól
„Mint az első szerelem" 358
Oszkay Csaba az Orfeóval való szakításról

A Stúdió „K" indulása (1974)
„Az autonómiát nem viselte el a rendszer" 365
Fodor Tamás a 70-es évek elejének szemléletéről, a hatalommal kötött egyéni és csoportos különalkukról, a valóságos és az álközösségek működéséről
„Ugyanazon az ültetvényen dolgozunk" 370
Studs Terkel: Vasmunkások (1974) – Stúdió „K"
A nehezebb vas 374
Fodor Tamás a Stúdió „K" első előadásairól: Szélmalomharc (1973), Vasmunkások (1974), Bankett (1974)

„A magyaroknak nehéz sorát?" 378
Bankett (1974) – Stúdió „K"
Egy marginális élet egzisztenciális lehetősége 385
Angelus Iván a Bankett című előadásról, az Orfeo Stúdió és a Stúdió „K" művészeti szemléletének változásáról, a pilisborosjenői létezésről

Műhelygyakorlatok, etűdök (1975–1976)
„A kíváncsiságunk vezetett bennünket" 393
Oszkay Csaba az önálló Stúdió „K" kísérleteiről, a saját színházi nyelv kereséséről, a Pilisborosjenőn zajló életről
Elszigetelődés a külvilágtól? 398
A vezető amatőr színjátszó együttesekkel tervezett konföderáció; beszorulás a pilisborosjenői házba, az itt zajló belső műhelymunka
Műhelygyakorlatok 401
Fodor Tamás a pilisborosjenői műhelygyakorlatokról és a Porembáról
„Nem érthetjük egymást félre tovább" 406
Beremányi Géza: Poremba (1976) – Stúdió „K"
A valóság képei és a valóságos színészi jelenlét 411
Angelus Iván a Porembáról, a műhelygyakorlatokról és a naturalista etűdökről
Amatőrökből szuverén alkotócsoport 418
Székely B. Miklós a Bankettről és a Porembáról valamint a naturalista etűdökről
Életképek 420
A 6-os számú kórterem; Aktívák (Lakótelep); Patyolat (1976) – Stúdió „K"
A hétköznapi élet esetlegessége 427
Oszkay Csaba a naturalista etűdökről, a Lakótelepről, a Patyolatról és A 6-os számú kórteremről
Töredezett a világ 429
Fodor Tamás a Patyolatról, a Lakótelepről és A 6-os számú kórteremről

Woyzeck (1977)
Társulati létezés 435
Fodor Tamás a Woyzeck előtti időszakról, a társulat erőviszonyairól, működéséről és a Woyzeck készítéséről
Úgy, mint az életben 441
Oszkay Csaba a Woyzeckről és az előadás születéséről
Mint egy kártyajáték 446
Angelus Iván a Woyzeck próbafolyamatáról
Az igazi bűnökkel szemben 449
Büchner és a Woyzeck Magyarországon; főiskolai előadások; az Irodalmi Színpad bemutatója
Bevezetés egy előadás világába 456
A sorsát vesztő ember 469
Büchner: Woyzeck (1977) – Stúdió „K"

Egy korszakos előadás hatása 503
Részvétlenül egy tragédia közepén 520
Fodor Tamás a Woyzeckről
Mint egy utcai baleset 528
Székely B. Miklós a Woyzeckről
Hús-vér emberek és bábfigurák 534
Angelus Iván a Woyzeckről

Töredékek egy gondolatrendszerből 539
Fodor Tamás a Stúdió „K" színházszemléletéről, munkamódszeréről, gondolkodásmódjáról

A *Woyzeck* élete 551

FÜGGELÉK
Fodor Tamás, az Orfeo Stúdió és a Stúdió „K" kronológiája 1978-ig 557
Ki kicsoda Fodor Tamás, az Orfeo Stúdió és a Stúdió „K" történetében 565
Névmutató 579

KALAUZ EGY ÉLETMŰHÖZ

Fodor Tamás egyike az utolsó színházi mestereknek Magyarországon. És egyik képviselője annak a szintén kiveszőben lévő, a világra mindig aktívan reagáló értelmiségi magatartásnak is, amely nemcsak a valóság megismerését, megértését látja feladatának, hanem annak alakítását, formálását is. Ez a könyv ennek a gazdag életműnek az első időszakáról ad áttekintést.

Fodor Tamás színházi pályája 1961 őszén kezdődött, amikor bekapcsolódott az Egyetemi Színpad munkájába, tagja lett az Universitas színjátszó együttesének. De nemcsak színjátszóként és szavalóként szerepelt az együttes előadásaiban, hanem rendezni is itt kezdett, sőt asszisztensként és szervezőként is bekapcsolódott a munkába. Egy olyan kulturális közösség aktív tagjaként élt és alkotott, amely az akkori Magyarország szellemi életének legprogresszívebb törekvéseit képviselte.

Fodor későbbi pályáját – amikor némi keresgélés után a saját útját kezdte járni – szintén ez jellemezte. Mindig olyan szellemi közeget keresett, teremtett maga körül, amely a kor emberi kihívásaira reagált, szakmailag pedig a legprogresszívebb törekvésekhez kapcsolódott. Ez határozta meg az 1971-ben indult Orfeo Stúdió, majd a belőle kinőtt Stúdió „K" működését is. Meg még egy fontos dolog: ezek a fiatalok alkotta közösségek együttesen keresték a válaszokat a világ és a színház által feltett kérdésekre. Nem olyan műhelyek voltak, amelyek egy-egy tekintélyes mester köré gyűltek, hanem önfejlesztő közösségekként szerveződtek, ahol egyenrangú tagok együttes erőfeszítéssel keresték a megoldásokat a felmerülő emberi és művészi problémákra. Ezért is lett munkájuk kulcsfogalma a kollektív alkotás (création collective). Ennek ellenére – vagy talán éppen ezért – az ezekben a kulturális közösségekben szerzett tapasztalatok Fodor Tamást mára vitathatatlan színházi mesterré tették.

Ez az oka annak, hogy pályájának áttekintéséhez hozzátartoznak az általa épített kulturális közösségek történetei is. A könyv ezt egyszerre rajzolja meg külső és belső nézőpontból. A külső kép a legfontosabb események összefoglalásából, az akkor született előadások leírásából, rekonstrukciójából, elemzéséből áll össze, a belső kép a rendezővel és legfontosabb alkotótársaival folytatott beszélgetésekből rajzolódik ki. Fodor Tamás mellett megszólalnak a könyvben az Orfeo Stúdió és a Stúdió „K" első nemzedékének tagjai: Angelus Iván, Németh Ilona, Oszkay Csaba és Székely B. Miklós. És miközben Fodor Tamás és alkotótársai a pályájukról mesélnek, kirajzolódik a 60-as, 70-es évek társadalomtörténetének, kulturális és művészeti életének egy jelentős szelete is – a színházi közösségek történetén keresztül a kor Magyarországáról kapunk plasztikus képet.

A könyv nemcsak Fodor Tamás és Stúdió „K" történetében igazít el, hanem képet ad a rendező konzekvens, egyedülállóan világos színházelméletéről, amely nem a teória, hanem a gyakorlat felől értelmezi a színházművészet fogalmait és kifejezőeszközeit. Mindebből Fodor Tamás társulatépítő, színészpedagógiai módszereit, eredményeit is megismerhetjük.

A könyvben megszólaló művészek pályájuk során számos érdekes emberrel, izgalmas személyiséggel kerültek kapcsolatba. Arra nem volt mód, hogy róluk is részletesen beszéljünk, mert az újabb és újabb mellékszálak könnyen elkanyarogtak volna a fő történettől. Ezért mindenkiről csak annyi szó került, aménnyire tevékenysége kapcsolódott Fodor Tamás és a Stúdió „K" történetéhez. A fel nem vett mellékszálak helyett rövid lábjegyzetek igazítanak el a főszereplőkkel érintkező izgalmas életutakról, sajátos emberi, művészi pályákról. A lábjegyzetek olyan történelmi, politikai eseményekre is utalnak, amelyek részletesebb kifejtésére nem volt mód a könyv főszövegében, de a kor megértéséhez talán fontosak lehetnek. (És az olvasó maga döntheti el, hogy kinyitja-e ezeket a mellékajtókat, elolvassa-e a fő a gondolatmenetet kiegészítő információkat.)

A jobb kereshetőség érdekében az elemzések, előadásrekonstrukciók forrásául szolgáló cikkek, tudósítások, tanulmányok, ügynöki jelentések, szövegkönyvek stb. bibliográfiai leírása nem a lábjegyzetekben található, hanem mindig az adott fejezet végén kaptak helyet. A szöveg ezekre a forrásokra kiskapitálissal szedett szerzői nevekkel (és szükség esetén a megjelenés évszámával vagy egyéb megkülönböztető jelzéssel) hivatkozik.

A kötetet adattár egészíti ki. A pontosabb tájékozódást szolgálja a névmutató, amelyben vastaggal jelöltük azokat az oldalszámokat, ahol részletesebb információk olvashatók az adott személyről. A kiemelés utalhat lábjegyzetre vagy a szintén az adattárban szereplő *Ki kicsoda Fodor Tamás és a Stúdió „K" történetében* című „kislexikonra". Azokat a neveket, amelyekhez itt adunk meg részletesebb információkat, csillaggal jelöltük a főszövegben az első előfordulásukkor. Az adattárat rövid kronológia egészíti ki, amely szintén a könyvben feldolgozott eseményekben való eligazodást segíti.

Ez a könyv egy tervezett nagyobb munka első kötete. Reméljük, hogy mielőbb követi a folytatás is.

A KEZDETEK

A SZÍNHÁZ FELÉ

Fodor Tamás 1942. szeptember 3-án született Budapesten. 1948 szeptemberétől a 13. kerületi Sziget utcai (ma Radnóti Miklós utcai) általános iskolában tanult. 1956 szeptemberétől a Kiss János altábornagy utcai Budapesti Tanítóképző Intézetbe járt, amely akkor középfokú tanítóképző volt.

– Kezdjük a legeslegelején! Egyáltalán hogy alakult, hogy színházzal kezdtél foglalkozni?

– Talán szülőileg is predesztinálva voltam erre. Az apám valamiféle amatőr kultúros volt. Ezt annak alapján mondom, amire vissza tudok emlékezni, mert a szüleim az 50-es években különváltan éltek.

Apám még a háború előtt egy baloldali asztaltársaságnak volt a tagja. De ezt is csak kikövetkeztetem. Ez egy magánhivatalnokokból, középértelmiségiekből álló társaság volt, akik tulajdonképpen csütörtök esti bridzspartikra jöttek össze, semmifajta politikai tevékenységet nem folytattak, de a gondolkodásuk inkább baloldali volt.

Aztán a háborúban az apámat mint félzsidót elvitték munkaszolgálatra. Eleinte mint árja-párja – anyám ugyanis keresztény családból származott – rövid ideig még kedvezményeket is élvezett, például többször hazajött szabadságra. De különben is mindig elég ügyes volt ahhoz, hogy valahogy hazajöjjön, megszökjön. Végül a bori munkatáborba került, ahol Radnóti is raboskodott. A front közeledtekor – azt beszélik – cseréltek Radnótiékkal, akiket elindítottak Nyugat felé. Sokan közülük azt remélték, így nagyobb esélyük lesz a túlélésre, az apám meg azt mondta, hogy ő úgyis meg tud lógni.

Így is lett, és az oroszok háta mögött jött haza Jugoszláviából. És miután nagy brahista volt, oroszul ugyan nem igazán tudott, de egy pillanat alatt fel tudott szedni pár szót, és már mint tolmács jelentkezett a Vörös Hadseregnél. Ezért '45 januárjában egy légópincében láttuk újra, mikor bekövetkezett Pest felszabadítása. Ott állt az orosz katonák háta mögött, és intett anyámnak, hogy ne szóljon semmit. Közben próbált tolmácsolni, de belerejtette a szavaiba azokat a mondatokat, amiket nekünk szánt, hogy jönni fog majd haza, csak most egyelőre tolmács, és rejtsen el engem anyám, de kicsit jobban csúfítsa el az arcát, viszont a karórákat adják oda az oroszoknak.

Így kezdődött az apám kapcsolata a munkásmozgalommal, és néhány nap múlva már a kommunista párt tagja volt, később agit-prop titkár és kultúros a 13. kerületben. Úgy indult a kulturális pályafutása, hogy mindenféle rendezvényt szervezett a kommunista

párt számára. Közvetlenül az ostrom után először közmunkafelelős lett, így sikerült valami lakást szereznie nekünk, társbérletet az Újlipótvárosban, ahol egy tömbirodán dolgozott. Arrafelé rengeteg művész lakott, igazi művészek és „telefonművésznők", akiknek nagy része kokott volt, de mint színművésznők szerepeltek az akkori telefonkönyvben. És akik nem akartak romot takarítani, azok felajánlkoztak az apámnak, aki mint könnyen korrumpálható kommunista, rögtön lefektette őket a pártirodán levő asztalon. Erről egy gyönyörű sor maradt fent Zalán Tibor *Őszeresek* című, nekünk írt darabjában, amit én sugalltam a szerzőnek: „és baszta a nőket a pártirodán". Nagyon tetszett a ritmusa, ezzel a sorral állítottam emléket apámnak. Persze anyám nem tolerálta a nőügyeit, és elvált tőle.

– Milyen kulturális eseményeket szervezett apád?

– Mindenféléket. Egyre emlékszem, 1950 tájékán a Szabadság téren volt egy szabadtéri színpad, ahol apám is játszott, de hogy mit, azt nem tudom. Az viszont rettenetesen tetszett, hogy kékes éjszakai fényben lopóznak az imperialisták, és mindegyiken kockás zakó, a foguk között szivar. Ennyire emlékszem az egészből. De lehet, hogy ez nem is 50-ben, hanem korábban történt. Azt tudom, hogy apám rendezte az előadást, és játszott is benne.

Különben apám egy kitaláló ember volt. Például ő ötlötte ki a MÉH, a Melléktermék- és Hulladékgyűjtő Vállalat rövid nevét. Ott volt propagandista. Ma inkább impresszáriónak neveznék az ilyen embert, hiszen a hulladékgyűjtés népszerűsítésére kulturális műsorokat szerkesztett és rendezett. Maga is szerepelt bennük, mert nagyon jó fejszámoló volt. Például menedzselte Pataki Ferenc fejszámolót és a Rodolfót. Vitte őket sokfelé, láttam is Rodolfónak nagyon sok estjét.

– Ha jól értem, nem éltél együtt apáddal.

– Nem. Csak néha találkoztunk. Volt, hogy évekig nem láttam. Apám mindig belevetette magát az országos teendőkbe. Ezt a minden lében kanálságot valószínűleg örököltem tőle, mert én is állandóan azt éreztem, hogy ott a helyem, ahol történik valami. Apám is mindig ott volt, ahol lennie kellett. Amikor Sztálinvárost építették, akkor lement Sztálinvárosba építkezni. Amikor Ajkán kiemelt szerepet kapott a timföldgyár, akkor odament. Mindig volt valami feladata, de soha nem volt semmije, albérletekben lakott. Amikor a második házasságából megszületett a féltestvérem, akkor írt egy képes levelezőlapot: „teljesítettem hazafiúi kötelességemet, fiúgyermeket nemzettem". Tehát mindig elhitt mindenféléket, és ment, ahová küldték. Közben pedig összeférhetetlen is volt, kétszer zárták ki emiatt a pártból. Utolsó éveiben Székesfehérváron élt, és afféle munkáslevelezőként tevékenykedett, állandóan megírta a véleményét mindenről a lapokban. Olyasmi lehetett, mint később Del Medico Imre. És rengeteget szerepelt a televízióban a 70-es években a különböző vetélkedőkön. Egyszer rettenetesen bánkódott, amikor az utolsó pillanatban esett ki valami dupla vagy semmi játékban. Talán egy külpolitikai vetélkedő volt. Mindent tudott, az összes afrikai ország népességét, földrajzát, gazdaságát, politikai viszonyait ismerte, mert ez baromira érdekelte őt. Minden adatot összegyűjtött, valamennyi meg is van ebből. Tele volt újságcikkekkel. De az én fellépéseimet is dokumentálta. Meg a féltestvéremét is, aki szintén művészeti pályára lépett, és nagyon nagy respektusa volt a Magyar Televízióban, ahol dolgozott. Aztán Svédországba disszidált, és ott rendező lett, elvégezte az egyetemet is. Amikor visszajött, láttam egy éjszakai műsorban, hogy testfestészettel foglalkozik. Meg mindenféle dolgot kitalált. Például show-műsorokat csinált: lányok vonultak végig a Váci utcán, úgy, hogy ő görkorcsolyázott köztük. Ezek a családi vonatkozások…

– Édesanyád mivel foglalkozott? Miből éltetek?

– Gépírónő volt. Különféle vállalatoknál volt adminisztrátor, munkaügyi előadó…

– Neki nincs köze a színházhoz?

– Anyám halála előtt bevallotta – 2010-ben halt meg –, hogy világéletében színésznő szeretett volna lenni, de nem volt hozzá bátorsága.

– Az iskolai színjátszásban részt vettél?

– Az általános iskola alsó tagozatából van egy színjátszó élményem. Talán kötelező volt mindenféle darabokat írni, és én is írtam egyet, aminek magam játszottam a főszerepét. Az akkori történelmi ismereteimre és dramaturgiai tudásomra jellemző, hogy a művem arról szólt, hogy Sztálin nem volt hajlandó vallani a fasisztáknak, aki elfogták őt, kínozták, de ő rendíthetetlen maradt. Emlékszem, hogy szóltam az osztálytársaimnak, hogy tekerjék jól hátra a karomat, szorítsanak le a tanári asztalra, én meg nagy átéléssel hajtogattam, hogy „nem, nem vallok soha". Ez volt az első szerepem negyedikes koromban.

Fodor Tamás, édesanyja és Fodor Éva | Fotó: archív

Aztán sokáig semmi. A középfokú tanítóképzőbe jártam, amikor megkérdezték, hogy ki tud verset mondani. Ekkor Bácskai Lajos jelentkezett, és onnantól kezdve ő volt az osztályban a versmondó. Én meg sem kíséreltem, hogy verset mondjak, mert ez a szerep a Bácskai Lajosnak jutott. De harmadikban, tehát 16 éves koromban az osztályfőnököm, aki fiatal korában színésznek készült, valahogy kiválasztott engem *A néma levente* főszerepére. Miután nem koedukált iskola voltunk, át kellett mennünk a Vendel utcai iskolába, ahová a lányok jártak, és ott különböző jelenetrészleteket adtunk elő. Úgy emlékszem, hogy hatalmas siker volt. Én Agárdi Pétert játszottam. Mindenki őrjöngve gratulált, hogy milyen jó vagyok, de nekem ez semmit nem jelentett. Mondjuk egy rövid liezont jelentett, a főszereplőnővel. A Vörösmarty mozi bejárata előtt csókolóztunk.

SOMOGYI KÖNYVTÁR 95 2450 1881 SZEGED

De semmi más iskolai színjátszó élményre nem emlékszem. Illetve még valamire: negyedikben a március 15-i műsorban mégsem Bácskai kapta meg Arany János *Rendületlenül* című versét, hanem én. Akkor '56-ra emlékezve volt egy csendes iskolai ellenállás, és én is kifejezetten a forradalomra gondoltam vissza, amikor mondtam a verset. Emlékszem, hogy nagyon komolyan vettem, és kifejezett politikai, esztétikai és színházi sikerem volt a *Rendületlenül* kapcsán. Nagyon nagy átéléssel szavaltam. Ez volt az első versmondó sikerem. De nem emlékszem, hogy bármikor is mondtam volna verset vagy színjátszottam volna.

– 14 évesen jelentett neked valamit '56?

– Hogyne. Az október 23-i tüntetésen én is részt vettem, az iskolából mentünk oda. De ott megfáztam, mert nagyon hideg volt. Ez egy keddi nap volt, és nekem nem volt télikabátom, és rettenetesen fáztam. Aztán még a Parlament előtt elégettük az oroszkönyveket. Este kilenc tájban értem haza, de másnap ágyban maradtam. Akkor már mondták a rádióban, hogy mi történt éjszaka a városban, és anyám vigyázott, hogy ki ne menjek az utcára. De nem is tudtam volna, mert tényleg beteg voltam. A pártház október 30-i ostroma után viszont már kint voltam a Köztársaság téren, a nagy kazamata-keresésen, azután november 4-ig sokat voltam az utcákon.

– Egyáltalán hogy élted meg a kort, a 40-es, 50-es éveket, amelybe beleszülettél?

– Ez egy nagyon izgalmas kor volt. Amikor 1948-ban általános iskolába kerültem, nekem az első osztályból két bizonyítványom van. Az egyiken az van rajta, hogy Budapest székes főváros elemi népiskolája, és a legjobb jegyem az egyes volt. Félévben viszont már a legjobb jegy a hetes volt. A következő bizonyítványban viszont már népköztársasági címer van, általánosnak nevezik az iskolát, és a legjobb jegy az ötös. Tehát egy év alatt három rendszerben tanultam. Az egyikben még vallás- és erkölcstant tanultunk, a másikban alkotmánytant. Ez egy fantasztikus dolog volt, és nem nagyon értettük.

Amikor odakerültem az általános iskolába, az első év egyik szünetében lenéztünk egy könyvesbolt pincéjébe, és azt mondtuk: ide nézzetek, orosz könyvek vannak lent. De kiderült, hogy azok nem orosz könyvek, hanem magyarok, mert akkor nyomták a szeptemberi olvasókönyveinket az új címerrel (ami hasonlított az oroszra). Augusztus 20-án fogadták el az alkotmányt, de júliusban már készen voltak az új címerrel kinyomtatott tankönyvek. Baromi érdekes volt számomra a változások kora, hisz az iskolába menésem a legnagyobb politikai változásokkal függött össze.

Mikor első középiskolába mentem, 1956-ot írtunk. Szeptemberben beiratkoztam, és október 23-án mentünk tüntetni. Amikor '42-ben megszülettem, másnap bombázták először Budapestet. Tehát azt mondhatom, hogy az életem összefügg a nagy társadalmi változásokkal.

– És iskolásként hogyan láttad az 50-es éveket?

– Semmi kételyem nem volt azzal a rendszerrel kapcsolatban, amiben domesztikálva voltunk. A világon semmi. Arra emlékszem, hogy 1954–55-ben anyám botcsinálta szemináriumvezető lett. Nem nagyon értett hozzá, de mint a vállalat amatőr könyvtárosára, rábízták a Szabad Nép-félórákat, így kénytelen volt brosúrákat venni. Emlékszem ezekre a brosúrákra, piros füzetek voltak. De '55-ben anyám összekötözte őket cukorspárgával, és

azután kint áztak az erkélyen. A legnagyobb problémát ezek jelentették, amikor '56-ban házkutatást tartottak az oroszok. Bejött az orosz katona – egy tizennyolc éves fiú lehetett –, és anyám félt, hogy megtalálja a szétázott brosúrákat. Közben én az ágyban feküdtem, anyám összevissza kötözött gézzel, hogy még betegebbnek látszódjam, mert rettenetesen félt attól, hogy elvisznek Szibériába, ahogy korábban mind a két nagybátyámat. De amikor anyám magyarázta az orosz katonának, hogy brosúra, a srác csak legyintett, hogy da, da, da, és ezzel el volt intézve a fegyverbarátság. Kiderült, hogy az oroszok sem voltak teljesen hülyék, tudták, hogy ez csak a szükséges rossz, aminek nincs különösebb jelentősége. De addig a világon semmi nem volt, ami kételyeket ébresztett volna bennünk. Egyáltalán nem foglalkoztunk politikával, csak tettük, ami a mindennapokhoz tartozott.

– Úttörő voltál?

– Persze. Az úttörőmozgalomban mindenki részt vett. Én kétszer voltam büntetve, mert Preisler pajtás megbüntetett, és ez nekem nagyon fájt. Már nem emlékszem, hogy mit vétettem, de azt mondta, hogy „Fodor pajtás! Te borotvaélen csúszkálsz!". Valószínűleg fontos lépés volt a művészi felfogásom fejlődésében, hogy nagyon érzékien átéltem ezt a képet, ahogy borotvaélen csúszkálok. Fizikai fájdalmat okozott számomra ez a kijelentés, és annyira megijedtem tőle, hogy az sem fájt volna jobban, ha megvernek.

Komolyan nem tudom, hogy mit csinálhattam. Talán foci volt vagy ilyesmi. De egyébként úttörőként a faliújság felelősségig vittem. Emlékszem, hogy valami szekeret rajzoltam, és odaírtam mellé azok nevét, akik aznap elkéstek, mert ők voltak az imperialisták szekértolói, aztán mindig cserélgettük a szekértolók nevét. Később talán őrsvezető is voltam. Nem voltam az osztály legjobb tanulója, de benne voltam az elitben, négyeseim-ötöseim voltak.

– Milyen volt az 50-es években az iskolai élet?

– Nagyon nagy iskola volt a mienk, elfoglalta az egész háztömböt. 1300 fiú és 1300 lány járt oda, egy üvegfal választotta el minden emeleten a fiú és a lány részleget, mert akkoriban még nem volt koedukáció. Rendkívül nagy kulturális élet zajlott nálunk. Lipótvárosban rengeteg művész, operaénekes lakott, és minden második vasárnap koncertet rendeztek nekünk az iskolaudvaron, ahol ingyen léptek föl az iskolába járó gyerekek szülei: énekesek, zenészek, karmesterek. Így igazán elit zenei képzést kaptunk. Népszerű operákat hallgattunk. *A szicíliai vecsernye* zenekari betétjére emlékszem, a *Pillangókisasszony* nagyáriájára Szecsődi Irén előadásában.

De a Sziget utcai háznak, ahol laktunk, is volt öntevékeny kulturális élete. Ez egy gangos bérház volt, és emlékszem, hogy báboztam az udvaron. Valami papír bábszínházat kellett csinálni, mert Fehér Miki, egy tizenvalahány éves gyerek, mindenféle megbízatás nélkül kulturális műsorokat szervezett. Mindenki csinálta, amit tudott. Fehér Miki például bűvésztrükköket mutatott be, én báboztam, mások énekeltek, a lakók meg jöttek le sámlikkal nézni a műsort. Igazi közösségi élet volt az 50-es években a házban, borzasztóan sajnálom, hogy mindez nem ment tovább.

Közben tudom, hogy hihetetlen nagy szociológiai különbségek voltak a ház lakói között. Élt ott egy Horthy-hadbíró is, amíg ki nem telepítették, de laktak ott munkások is. A mi társbérlőnk szintén bíró volt, de fönt, a negyediken valami arisztokratikus család is

Az úttörőház bábszakköre | Fotó: archív

lakott, akik nem engedték a lányaikat, Emesét és Rékát velünk barátkozni. De a közösségi élet mégis kialakult. Annyira szerettem azt a házat, hogy hihetetlen.

– Szóval itt kerültél először kapcsolatba a bábszínházzal.

– Igen, az udvaron. De később – ezt majdnem elfelejtettem – jártam az úttörőház bábszakkörébe is. A gyerekkoromban a legnagyobb színházi sikereimet itt értem el. Például egy rókát játszottam. Erről maradt is kép, azt hiszem. Valami versenyt nyertünk akkor. Állok a képen tízévesen, de az én kezemben nincs róka, mert kettős szereposztásban játszottuk a darabot. Nagyon sokat tanultam a bábszakkörben, elsősorban azért, mert volt ott egy nagyon jó tanárnő, a Tyahun mami. Két nagy slágerünk volt. Az egyik a *Többet ésszel, mint erővel* című történet, amiben a mókus és a nyúl, az eszes, védtelen állatkák győztek a rohadt agresszorokkal, a rókával és a farkassal szemben. Nagyon jó kis bábjáték volt. Aztán volt egy tanmese is, aminek a szövegét még a mai napig is tudom. Ott a lusta kecskegida szerepelt, aki nem akart iskolába menni, de a nyuszi átrázta őt, mert orvosnak öltözve mégis rávette, hogy járjon iskolába: „Selejtet gyártsz, s nem bánod?! Nem vagyok a barátod." Ilyeneket játszottunk.

Az általános iskola elvégzése után sem hagytam abba a bábozást, mert akkor átvett bennünket Ispánki János, aki egy fantasztikus ember volt. Valamikori rádiórendező, akkoriban a Népművelési Intézet dráma- és bábosztályát vezette. Ennek a bábcsoportnak volt tagja Körner Andris – megjelent mostanában két-három könyve, Amerikában él –, az ő öccse Körner Tamás, a Fesztiválzenekar igazgatója. Andris idősebb volt nálam és hallatlanul művelt. Tulajdonképpen Ispánki János és az ő beszélgetéseiből tudtam meg a legtöbbet a színházról. Abból, ahogy rezonáltak mindenre, ami színházi esemény volt.

Én messze nem ismertem annyi színházi előadást, mint ők, de rettenetesen odafigyeltem rájuk. Brecht volt az egyik állandó vitatémájuk. Így Brechttel a középiskola első osztályában ismerkedtem meg, de nem az iskolában, hanem a bábcsoportban, ami később a pesterzsébeti Csili művelődési háznak lett a bábcsoportja.

Rendszeresen próbáltunk, de hogy miket játszottunk, arra már nem emlékszem pontosan. Játszottunk komolyabb dolgokat is, azt hiszem, Brecht-darabokat is. De Vitéz László egészen biztosan szerepelt a repertoárunkon, *A csodálatos malom* meg a többi történet, amelyekben szellemeket, ördögöket meg efféléket játszottam – általában negatív hősöket. Művészetszemléletem kialakításában, hogy mi az érdekes, mi a jó, az esztétikus, nagyon fontos szerepet játszott ez a bábcsoport.

– Jártál rendszeresen színházba?

– Rengeteget jártam színházba, elsősorban a Vígszínházba. Akkor még Magyar Néphadsereg Színházának hívták. Az első előadástól kezdve szinte mindent láttam. A nyitó előadás a *II. Rákóczi Ferenc fogsága* volt. Ez 1951-ben lehetett.[1] A másik darab, amire nagyon emlékszem a gyerekkoromból, az a *Zrínyi*[2] volt. És Lavrenyov[3] *Leszámolás* című műve[4]. Ezek az előadások mind olyanok voltak, amelyeknek a statisztériáját a néphadsereg adta. Ha el tudsz képzelni pazar kiállítású előadásokat, akkor ezek azok voltak. Emlékszem, hogy a *II. Rákóczi Ferenc fogságá*ban és a *Zrínyi*ben is hihetetlen nagy tömegjelenetek voltak. A kiskatonák alkották a statisztériát, Szabó Sándor, Szakáts Miklós, Bulla Elma, Sulyok Mária játszották a nagy szerepeket. És amikor hazamentem az előadásról, akkor napokon keresztül ordítottam, amit a statisztéria kiabált, hogy „Zrínyi, Zrínyi" – és kiszaladtak hátra a Pannónia utca felé. Később mondták, hogy milyen nagy dolog, hogy Ljubimov a *Bűn és bűnhődés*ben[5] kinyittatta a színpad hátsó ajtaját az utca felé. Ez nem igaz, mert az az ajtó már az első pillanatban ki volt nyitva. Lavrenyov *Leszámolás*ában egy óriási csatahajó volt berendezve, az egész színpadon egy hatalmas hajó volt. Ezek voltak a nagy élmények, semmi igazi alakításra nem tudok visszaemlékezni, csak a statisztériára.

A dolog pikantériája – most ugrom az időben –, hogy miután nem volt pénzem, 1961-ben egyetemistaként szerződtetett az akkori Vígszínház a *Faust*ba, amit Kazán István*

1 Szigligeti Ede darabját Várkonyi Zoltán rendezésében 1951. december 21-én mutatta be a Magyar Néphadsereg Színháza. A főbb szereplők: Sulyok Mária, Benkő Gyula, Ajtay Andor, Ruttkai Éva.

2 Kárpáthy Gyula darabját Seregi László rendezésében 1954 novemberében mutatta be a Magyar Néphadsereg Színháza. A főbb szerepeket Szabó Sándor, Komlós Juci, Ruttkai Éva / Selényi Etelka, Mádi Szabó Gábor, Szakáts Miklós és Benkő Gyula játszotta.

3 Lavrenyov, Borisz Andrejovics (1891–1959) szovjet orosz író. Témáit elsősorban a polgárháborúból merítette. Leghíresebb műve *A negyvenegyedik* című kisregény, melyből Csuhraj készített híres filmet 1956-ban. „Művészi útkeresésének egyik jelentős állomása a *Leszámolás* (1928) című dráma (fordította: Vas István, 1953), amelyben valóságos történelmi események felhasználásával fogalmazza meg egy összeesküvést leleplező értelmiségi asszony útját a forradalomhoz" – írja Apostol András a *Világirodalmi Lexikon* 7. kötetében. (Akadémiai Kiadó, Budapest 1982.)

4 Az előadást Szokolov rendezésében 1953 áprilisában mutatta be a Magyar Néphadsereg Színháza. Főbb szereplők: Görbe János / Deák Sándor, Ajtay Andor / Mányai Lajos, Berky Lili / Péchy Blanka, Komlós Juci / Bulla Elma.

5 Az előadást 1978 januárjában mutatta be a Vígszínház.

rendezett[6]. Nagy előadás volt, kétrészes. És a Földényi kórussal mi voltunk a *Faust*ban a nép és a katonaság. Akkor ott nekem – ma is megvan az igazolásom – negyven forintos napidíjam volt, ami elég rendes fizetségnek számított. '63 tavaszán a Nemzeti Színház ezredik *Tragédia*-előadásában már nem a statisztériában szerepeltem, hanem a második diákot játszottam a londoni színben. Kristóf Tibi* és Kelemen Jóska* volt még ott az Egyetemi Színpadról. Mi játszottuk azokat a szerepeket, amelyeket általában a főiskolások örököltek meg. Én például Sztankay ruhájában játszottam, de láttam, hogy már le volt ragasztva egy csomó név, akik előttem vették fel azt a jelmezt. Örököltük a ruhákat is. Ez Major rendezése volt, a nagy *Tragédia*-előadás a Blaha Lujza téren[7]. De én akkor már viszonylag ismert fiatal színésznek számítottam, hiszen 1961-től szerepelt a nevem az Egyetemi Színpadon.

6 Goethe művét 1961 áprilisában mutatta be a Vígszínház. Faust: Pálos György, Mefisztó: Major Tamás m. v., Margit: Ruttkai Éva.

7 Az előadást 1960 októberében mutatták be.

AZ EGYETEMI SZÍNPADON
1961-1965

EGY IGAZI HELY

1957-ben nyílt meg az ELTE bölcsészkarának Pesti Barnabás (ma Piarista) utcai épületében az Egyetemi Színpad, amely a Kádár-kor első felének meghatározó kulturális helyszíne volt. Sokféle műfajt felölelő színvonalas programjai olyan alkotókat is bemutattak, és olyan problémákat is felvetettek, amelyek akkoriban máshol nemigen kaphattak nyilvánosságot.

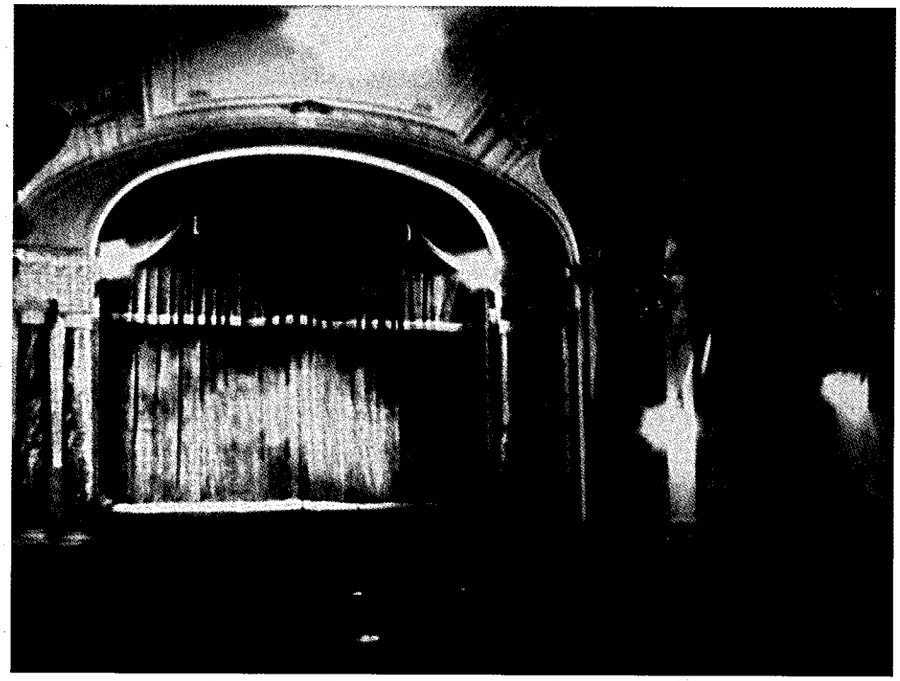
Az Eötvös Loránd Tudományegyetem bölcsészkara az 50-es évektől a Március 15. tér, illetve a Belvárosi plébániatemplom mögött álló kettős épületben működött (egészen 2002-ig). A két épületrészt az emeleteken összekötő két folyosó alatt boltíves átjárót alakítottak ki a földszinten. Ez volt a bölcsészkari „sóhajok hídja", amely alatt akkoriban közúti forgalom is haladt. Az épület 1913 és 1917 között készült az egykori Városház tér helyén. A telket a piaristák kapták meg, rendházat és gimnáziumot építettek rá.

Az épületet államosították, majd 1953-ban az ELTE bölcsészkara költözhetett ide, mert a szaporodó tanszékek (és a növekvő létszámú hallgatók) már nem fértek el a természettudományi karokkal együtt a Múzeum körúti épületekben. (A piarista gimnázium ekkor költözött a Mikszáth térre.) Ugyanebben az évben Pesti Barnabásról[1] nevezték el az utcát, amelyet addig Piarista, korábban Költő utcának hívtak.

1954-ben merült föl az egyetem vezetésében az ötlet, hogy valamiképpen hasznosítani kellene az egykori kápolnát, amely a Március 15. térre néző front első és második emeletét foglalta le. (Az állapota igen leromlott, az egyetem raktárnak használta.) Végül 1957 szeptemberében nyílt meg az Egyetemi Színpadnak elnevezett kulturális központ. Kozák Gyula[2], egy akkori egyetemista negyven évvel később így írta le az átalakulás eredménye-

1 Pesti Barnabás (1920–1944) a nyilasok által Sopronkőhidán kivégzett illegális kommunista volt.

2 Kozák Gyula (1941) 1961–66 között a Budapesti Műszaki Egyetemre járt. Már egyetemistaként részt vett szociológiai kutatásokban. A szociológusok azon nemzedékéhez tartozik, akik nem egyetemen tanulták a szakmát, mert a képzést 1949-ben megszüntették, és csak 1971-ben indították újra. 1966-tól oktatásszociológiai kutatásokat, 1970–74 között empirikus munkáskutatásokat vezetett. A 70-es években a Magyar Televízióban és a Balázs Béla Stúdióban készült dokumentumfilmek forgatókönyvírója, szakértője, alkotótársa volt. 1981-ben Hegedűs B. Andrással és az 1956-os forradalom résztvevőivel kezdett (illegálisan) életinterjúk készítésébe. 1986-ban megalakította az Oral History Archívumot, amelyet 1999-ig vezetett. 1988-ban kezdeményezője volt a Történelmi Igazságtétel Bizottság létrehozásának, 1989-ben egyik fő szervezője Nagy Imre és mártírtársai újratemetésének. Egyik alapítója az 1956-os Intézetnek.



Az Egyetemi Színpad nézőtere és színpada | Fotó: archív

ként létrejött helyszínt: „Az Egyetemi Színpadra valamivel többen, mint ötszázan fértek be. Színháznak tökéletesen alkalmatlan volt. A proszcénium-nyíláshoz képest a színpad mélysége nagyon kicsi, nincs díszlet- és kelléktára, illetve ami volt, azt csak kényszerből lehetett annak nevezni. Tovább csökkentette a színpad méretét, hogy a háttér- és oldalfüggönyök mögött állandóan útban volt a zongora és a filmvetítéseknél használatos óriási hangfal. Két kis szoba volt az öltöző, egyik a férfi, a másik a női. A kettő között a kelléktár, megszámlálhatatlan szerelmi légyott színhelye. Az Erzsébet híd építése alatt a munkagépek, a híd átadása (1964) után a közlekedés moraja hallatszott be, hiszen az üvegablakok (amelyeket függönyök takartak) a Dunára néztek. A színpadtechnikai berendezések színvonala nem érte el egy közepes vidéki kultúrházét sem." Ennek ellenére „a forradalom utáni 15 évnek a legfontosabb kulturális intézménye az ELTE Egyetemi Színpada volt", állítja Kozák.

Nánay István* – aki egyetemistaként, majd fiatal mérnökként szintén aktívan részt vett az Egyetemi Színpad életében, majd később több írásában is részletesen bemutatta – így jellemzi az intézményt: „Más volt, mint egy művelődési ház, más, mint egy mozi, színház vagy klub, de e funkciók együtt voltak meg benne. Abban az időben vált fontossá, amikor a kultúrpolitika közeledett az értelmiséghez, nyitottabbá vált a nyugati kultúra értékeire. Az Egyetemi Színpad érzékenyen reagált a változásokra, és az elsők között volt, akik kihasználták ezt az ideológiai lazítást. Mindaz, ami a kulturális élet különböző szektoraiban elkülönülten valósulhatott meg, az Egyetemi Színpadon együtt, egymást erősítve volt látható, hallható." (Nánay 1991 26.)

„A Színpad attól is egyedülállónak számított, hogy ott nemcsak a színház, hanem minden műfaj képviselője otthon érezhette magát, hogy az odalátogató komplex és totális élményt kaphatott" – írja máshol Nánay István. „A komolyzenei hangversenyek éppoly fontos részét alkották a havi műsornak, mint az irodalmi estek, az Universitas produkciói meg a képzőművészeti, csillagászati vagy a lélektani előadások, a beatkoncertek és a filmvetítések, az élő vitaműsorok, illetve a néptáncbemutatók. Egyik műsor erősítette vagy ellenpontozta a másikat. Minden programnak önmagában is érvényesnek kellett lennie, de ha más műsorokkal – szándékosan vagy a véletlen folytán – egy sorozat része lett, hatása megsokszorozódhatott." (Nánay 2007 10.)

1958-ban Petur Istvánt* nevezték ki az Egyetemi Színpad vezetőjének, aki egy évvel korábban történészként végzett. „Nagymértékben neki köszönhető, hogy az Egyetemi Színpad a magyar kulturális és művészeti élet megkerülhetetlen, korszakos jelentőségű intézményévé vált." (Nánay 2007 28.) „Az Egyetemi Színpadot ugyan az ELTE kulturális bizottsága felügyelte, éveken át Beér Jánossal majd Tolnai Gáborral[3] az élén, de ez a felügyelet sokkal lazább és főleg szakszerűtlenebb, slamposabb volt, mint a nagy organizációké. Mindig csak utólag lépett, a feljelentések késve születtek meg, s akkor Petur elvtársnak kellett a minisztériumban és az egyetemi pártszervek előtt magyarázkodnia. Úgy tűnik..., sikeresen kidumálta magát." (Kozák)

Az Egyetemi Színpad szellemiségének másik meghatározója Surányi Ibolya* volt, aki irodalmi vezetőként, a szavalókör irányítójaként, előadóestek szerkesztőjeként és előadójaként volt jelen. „Surányi irodalmi műsoraival – amelyeken hivatásos művészek és amatőrök léptek fel – az első perctől kezdve kitágította az intézmény szellemi és művészi hatókörét." (Nánay 2007 9.) „Ő kérte fel Latinovits Zoltánt, hogy mondjon Adyt[4]; nála mutatta be Mensáros László *A XX. század* című legendás estjét[5]; Ascher Oszkár[6], Jancsó Adrienne[7], Egressy István[8] léptek fel a műsoraiban; ő mutatta be a fiatal Sebő

3 Tolnai Gábor irodalomtörténész 1964-től volt az Egyetemi Színpadot felügyelő Kulturális Bizottság elnöke.

4 Latinovits Zoltán (1931–1976), aki a Vígszínház (1962–66; 1969–71), illetve a Thália Színház (1966–1968) tagja volt, gyakran szerepelt az Egyetemi Színpadon. „Amikor Latinovits *A Tűz márciusát* mondta, szinte egy emberként állt fel a közönség és vastapsolt, mert valami olyan üzenetet kapott Adytól és Latinovitstól, amit az akkori politikai életben megértett és másképp értett. Ez nyílt tüntetésnek is számított" – meséli Kovács P. József, az akkori szavalókör egyik legsikeresebb tagja. (Idézi Nánay 2007 29.)

5 Mensáros László (1926–1993) 1963 tavaszán az Egyetemi Színpadon tartotta meg *A XX. század* című irodalmi estjének országos bemutatóját. Az esttel – melyet rövid időre betiltottak – rengeteg helyen lépett fel, több mint 1500 előadást tartott belőle.

6 Ascher Oszkár (1897–1965) a magyar versmondó művészet újjáteremtője. Eleinte mérnöknek készült, majd színművészetet kezdett tanulni Ódry Árpádtól, aki – felismerve tanítványa tehetségének egyedi természetét – a pódiumművészet irányába terelte. Ascher Oszkár versmondásában az érzelem s az értelem, a gondolati tartalom és a verszene összhangját hirdette s valósította meg. Fia Ascher Tamás rendező.

7 Jancsó Adrienne (1921–2006) főleg népballadák és kortárs költők tolmácsolójaként híressé vált színész, előadóművész.

8 Egressy István (1935–2000) 1956-ban szerzett diplomát az ELTE-n, itt kezdett verset mondani. 1958-ban került a rádióhoz, ahol később főmunkatárs, főbemondó, irodalmi műsorok rendezője lett.

Ferencet Berek Katalinnak, és ebből a találkozásból lett közös József Attila-estjük"[9]. (Fábri).

„Műsorainak sikerét elsősorban az akkor újszerűnek számító szerkesztési elvek és a kiváló szereplőgárda határozta meg. Műsoraiban – akár költői életmű, akár valamilyen tematika állt a középpontjában – vers, próza, dokumentum és zene egymást erősítve, ellenpontozva követte egymást, s az egyes mű többletjelentést kapott attól, hogy milyen szélesebb kontextusba ágyazódott bele. Ez a gyakorlat tovább érlelődött és tökéletesedett, amikor a műsorokat sorozattá szervezte. Minden előadóművészt ismert, tudta róluk, milyen stílust képviselnek, ezt figyelembe véve válogatta össze az anyagot és a közreműködőket, akik legtöbbje csaknem ingyen vállalta az egyetemi színpadi fellépéseket." (Nánay 2007 29.)

„Ezek az irodalmi estek nem azzal foglalkoztak, amire piac volt, hanem azzal, amit igaznak véltünk. Így kerülhetett sor annak idején arra, hogy olyan emberek szólalhattak meg, mint Sinkovits Imre, Darvas Iván vagy Németh László, Illyés Gyula, akik ezidőtájt nem szólalhattak meg máshol, hiszen a forradalom után négy évvel voltunk" – emlékezett a korai időkre Fodor Tamás. (Várszegi 50–51.)

Az ELTE-n különféle öntevékeny művészeti csoportok is működtek, ezek is rendszeres fellépési lehetőségeket kaptak az Egyetemi Színpadon: a Surányi Ibolya vezette szavalókör mellett a Baross Gábor vezette énekkar és a később szervezett zenekar, illetve a Gyapjas István vezette táncegyüttes. A színjátszó csoportot Pártos Géza vezette. Ő „tanította be" az 1960 novemberében bemutatott francia estet, amelyen Anouilh *Apák iskolája* és Molière *Mizantróp*jának részletei mellett a *Pathelin mester* (Hevesi Sándor fordításában) került színre (a címszerepet Fodor Tamás játszotta, Benkő Éva* a feleségét, Kertész Péter pedig a Rőföst).

1961 májusában a latin szakos hallgatók is tartottak színházi előadást. Egy nemrég felfedezett, frissen lefordított Menandrosz-komédiát adtak elő. A színrevitelhez Petur István a Színház- és Filmművészeti Főiskolától kért szakmai segítséget, ahol Ruszt József* végzős rendezőt ajánlották. Az elkészült előadásról „megjelent kritikák egyöntetűen azt hangsúlyozták, hogy a lelkes színjátszók produkciója… az erőteljes és invenciózus rendezői munka jóvoltából igazi színházi előadássá vált". (Nánay 2007 37.)

Az 1961/62-es évad több szempontból is változásokat hozott az Egyetemi Színpadon. Elindultak a premier előtti vetítések, számos magyar filmet, például Jancsó Miklós*, Kovács András, Szabó István műveit itt láthatta először a közönség. „10-15 éven keresztül rangot jelentett itt bemutatni az új filmeket." „Az Egyetemi Színpad a megújuló magyar film egyik legfontosabb fóruma lett" – mondja Szabó Balázs filmesztéta.[10]

1961 októberében elindult a *Horizont* című élő folyóirat, amely az élő interjút és a vitafórumot keverte, és olyan tényekkel, művekkel is lehetett itt találkozni, amelyek a hivatalos kultúrában nem nagyon kaptak helyet. Ez jelentette a legnagyobb vonzerőt az Egyetemi Színpad más műsoraiban, összeállításaiban is. Rövidesen a havi rendszerességgel jelentkező *Horizont* lett az Egyetemi Színpad legnépszerűbb műsora. Az első évadában például kitekintést adott a kortárs nyugat-európai művészeti irányzatokra, szóba került a

9 1970-ben került az Egyetemi Színpad műsorára Berek Kati és a Sebő–Halmos duó József Attila-estje. 1972-ben *Együgyű ének* címmel Zolnay Pál filmfelvételt is készített róla, ugyanebben az évben hanglemezen is kiadták *Játszani is engedd* címmel.

10 Schubert Gusztáv: A látás iskolái. Az egyetemisták és a film. *Filmvilág* 1981. november.

Ronyecz Mária, Latinovits Zoltán, Csernus Mariann, Fodor Tamás | Fotó: Fortepan / Kádas Tibor

szerelem és a szex, lehetett hallani a dzsessz-stílusokról, illetve a lengyel filmművészetről. A második évfolyamon szó volt például a kortárs olasz művészetről és a modern filmművészet irányzatairól. Három estet tartottak a háborús pszichózis és a művészet témájából, külön foglalkozva az I. és a II. világháborúval, illetve az atomfegyverkezéssel. Folytatták az előző évfolyam legizgalmasabb témáját, a kortárs nyugat-európai művészet bemutatását. Itt (illetve a *Nagyvilág* című világirodalmi folyóirat estjein) olyan művek is színpadra kerültek (Beckett, Pinter szövegei), amelyeket nem játszhattak a színházak.

Források:

Fábri Péter: *Surányi Ibolya (1928–2010)* http://www.terasz.hu/terasz.php?id=egyeb&page=cikk&cikk_id=14615 *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

Kozák Gyula: 1963. In *Beszélő évek 1957–1968. A Kádár-korszak története.* 1. rész. A Beszélő politikai és kulturális folyóirat kiadása, Budapest, 2000. 307–323. o.

Nánay István: Színpadból kápolna? *Beszélő* 1991. 13. sz. 26–27. o.

Nánay István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában.* Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231 o.

Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* Szerkesztői kiadás, 1990. 187 o.

KULTURÁLIS SZIGET

A 18 éves Fodor Tamás 1960-ban felvételi nélkül került be az ELTE bölcsészkarára, mert pedagógiából középiskolai tanulmányi versenyt nyert. Már elsőéves egyetemistaként feltűnt az Egyetemi Színpad rendezvényein: bekapcsolódott a Surányi Ibolya vezette szavalókör és a Pártos Géza vezette színjátszókör munkájába. 1961-ben alapító tagja lett az Universitas Együttesnek, melynek meghatározó rendezője Ruszt József volt. Fodor Tamás kisebb megszakításokkal 1969-ig vett részt az Egyetemi Színpad munkájában (közben 1965-ben diplomát szerzett magyar–pedagógia szakon).

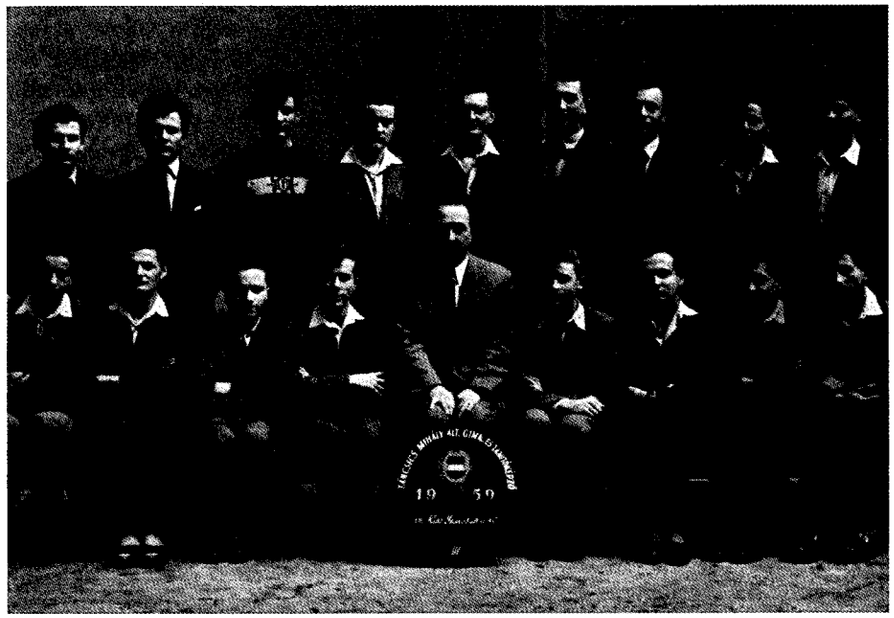
– Hogy kerültél kapcsolatba az Egyetemi Színpaddal?

– A történet 1960 őszén kezdődött, abban a pillanatban, amikor beléptem a bölcsészkarra. Oda felvételi nélkül kerültem be, mert középiskolai tanulmányi versenyt nyertem pedagógiából. A dolgozat témája: a hazaszeretet kialakítása az esztétikai neveléssel vagy valami hasonló. Ahogy emlékszem, nem volt annyira rossz, olyasmiről „elmélkedtem", hogyan lehet természetjárás közben, illetve a verseken keresztül felkelteni a hazaszeretet érzését – az akkori kifejezésekkel: szocialista értelemben hazafias nevelést művelni. Az akkor még középfokú budai tanítóképző könyvtárában írtuk a dolgozatot, és a sematikus mondatok átlelkesítése sima utat biztosított számomra az egyetemre, ahová akkoriban hihetetlen nehéz volt bekerülni, mert nagyon nagy volt a túljelentkezés.

Beiratkozáskor a bölcsészkar B portájánál egy hosszú asztal állt, ahová mindenféle papírok voltak kirakva, hogy ki hová akar jelentkezni, melyik kulturális körbe. Én nem tudtam, hogy ez kötelező-e vagy sem, így hát beírtam magam a színjátszó csoportba. De akkor a fölsőbb évfolyamosok közül az egyik mentorunk (az volt a szerepük, hogy bevezessék az elsősöket az egyetemi életbe) ajánlotta nekem, hogy feltétlenül jelentkezzem a szavalókörbe. Miután kiderült, hogy két helyre is lehet menni, így kerültem a szavalók közé, akiknek akkor Surányi Ibolya volt a vezetője. Nem bántam meg, mert onnantól kezdve elindultam az előadóművészi pályán.

– Ekkor négy év telt el '56 óta. A Kádár-korszak elején változott valamit a világ?

– A tanítóképző, ahová középiskolába jártam, ellenálló iskola volt. Ugyan Rákosi sógornője is ott tanított, de a tanárok többsége kemény ellenálló volt. Nem nacionalisták vagy jobboldaliak, hanem szabadságpártiak. Nagyszerű tanári kar volt ez, a harmadik



Fodor Tamás középiskolai osztálya 1959-ben | Fotó: archív

év végén „le is fejezték", szinte mindenkit kirúgtak. Talán egy-két kollaboráns maradt. Ebben az 1959-es évben tért magához még az úgynevezett konszolidáció előtt a rendszer, s igyekezett kulcspozíciókba elhelyezni a maga gondosan kiválogatott embereit. A második osztályfőnököm, a matematikatanárom rettegő kollaboráns volt, de mindenki mást kirúgtak. Addig, '56 után, mi mindig vigyázban álltunk a nagyszünetben, és énekeltük a *Himnusz*t, rendesen fekete szalaggal. A KISZ-be se lépett be senki. Harmadévben kezdődtek aztán a belépések, talán az utolsó voltam, aki KISZ-es lett. Mondták, hogy az egyetemre nem veszik fel azt, aki nem KISZ-tag. De az egyetemen már rendesen benne voltam a KISZ-ben, persze csak néhány hónapig, hiszen aztán minden percemet lekötötte az Egyetemi Színpad. De addig csoportvezető voltam, és megpróbáltam komolyan venni a feladatot, összefogni a társaságot, különféle felajánlásokat tenni.

Mi egy érdekes csoport voltunk ott az egyetemen. Az első évfolyamon négyen voltunk a pedagógia szakon, de maga a csoport vegyes volt. Ide kerültek a művészettörténészek, a filozófusok, a pszichológusok, a pedagógiások, tehát azok, akik nem voltak teljesen normálisak. Mindnyájunknak magyar volt a második szakunk. Csoporttársam volt például Ráday Misi[1], aki művészettörténész volt. Szintén művészettörténész volt

1 Ráday Mihály (1942) filmoperatőr, rendező, televíziós személyiség. Ráday Imre színművész fia. Előbb művészettörténész, majd operatőri és rendezői diplomát szerzett. 1968-tól dolgozott a Magyar Televízióban, ahol 1979-ben elindította városvédő televíziós műsorát *Unokáink sem fogják látni* címmel. A műsor 2010-ben szűnt meg. Ráday 1990–94 között az SZDSZ országgyűlési képviselője volt. Tizenhét éven át tagja volt a fővárosi közgyűlésnek, ahol döntő szerepet játszott városi műemlékek helyreállításában.

Gáspár János[2], aki később a Radnótin lett rendező. Vagy Harangozó Márta[3], aki az *Esti Hírlap*nál lett újságíró. Filozófusok is voltak köztünk, de rájuk már nem emlékszem pontosan. De velünk járt Móna István öttusázó, aki afféle falállásban volt falegyetemista. Később 1968-ban csapatban olimpiai bajnok is lett. Voltak a csoporttársaim között olyanok is, akik a pedagógiánál maradtak. Például Gárdonyi Zsuzsi[4], aki Szentgyörgyi Albert-díjat kapott 2009-ben. A másik ilyen csoporttársam Hanga Mari[5] volt, aki a 70-es években oktatási miniszterhelyettes volt, aztán kerületi párttitkár lett. Mindketten nagyon komolyan vették a szakmát, ellentétben velem, akit akkor már a színház érdekelt.

– Milyen volt a színjátszó kör?

– Pártos Géza[6] vezette, aki a Madách Színház rendezője volt. Amikor én odakerültem, akkor már volt ott néhány régi, ma is ismert híresség, például Bálint András, Kertész Péter, Benkő Éva, aki később a Népművelési Intézet igazgatója lett. Kovács P. József[7], a

2 Gáspár János (1941) az ELTE-n szerzett diplomát, majd 1971–74 között a színművészeti főiskola levelező tagozatán tanult dramaturgia–színházelmélet szakon. 1965-től a Thália Színház dramaturgja, 1968-tól volt az Irodalmi (később Radnóti) Színpad rendezője.

3 Harangozó Márta (1941–2013) magyar–művészettörténet szakon szerzett diplomát az ELTE-n 1965-ben. Ezután az *Esti Hírlap* vezető munkatársa, olvasószerkesztője lett. Elsősorban képzőművészeti és színházi kritikákat írt. Több képzőművészeti tárgyú kötete mellett Márkus László színművészről írt könyvet (1984).

4 Dr. Hunyady Györgyné dr. Gárdonyi Zsuzsa (1942–2019) a győri középfokú tanítóképzőben érettségizett, majd 1965-ben az ELTE magyar–pedagógia szakán szerzett diplomát. Ezután neveléselméleti kutatóként dolgozott előbb az Országos Pedagógiai Intézetben, majd az MTA Pedagógiai Kutatócsoportjában. 1980-ban átkerült az ELTE TTK Neveléstudományi Tanszékére, ahol először beosztott docensként, később vezetőként tevékenykedett. 1984-től két cikluson át a Budapesti Tanítóképző Főiskola főigazgatója volt, majd 15 éven keresztül (1992–2007) a Neveléstudományi Tanszéket vezette. Professzor emeritusként szakirányítási feladatokat látott el. Kutatásai, tanulmányai, monográfiái és könyvei fontos hozzájárulást jelentenek a pedagógia hazai fejlődéséhez.

5 Rónai Miklósné Dr. Hanga Mária 1939-ben született Kókán. A kecskeméti tanítóképzőben szerzett tanítói oklevelet, majd két évig tanított a Pest megyei Szentlőrinckátán. 1960-tól az ELTE bölcsészkarán folytatta tanulmányait, 1965-től lett magyar–pedagógia szakos középiskolai tanár. Ezután a budapesti Fazekas Mihály Gyakorló Általános Iskola és Gimnázium tanára lett. Itt úttörő csapatvezetőként, majd pártösszekötő tanárként is dolgozott, később az iskola párttitkára lett. 1965-től volt tagja a Magyar Szocialista Munkáspártnak, négy éven át volt tagja a KISZ Központi Bizottságának. 1972-től az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális osztályának munkatársa lett, ahol a következő évtől osztályvezető-helyettesként dolgozott. 1975-ben oktatási miniszterhelyettessé nevezték ki. 1980-tól – lényegében változatlan területen – művelődési miniszterhelyettesként dolgozott. 1984-től a XII. kerületi pártbizottság első titkáraként tevékenykedett.

6 Pártos Géza (1917–2003) 1949–59, illetve 1961–69 között volt a Madách Színház rendezője. 1947-től 1969-ig tanított a színművészeti főiskolán. 1969-ben Angliába disszidált, majd 1975-ben Izraelben telepedett le. 1985-től járt vissza Magyarországra, majd 1996-ban haza is telepedett.

7 Kovács P. József (1941) 1959-ben, érettségije évében országos szavalóversenyt nyert. Előbb a színművészeti főiskolán kezdett tanulni, majd egy év múlva az ELTE bölcsészkarán folytatta tanulmányait. Itt egyik alapító tagja lett az Egyetemi Színpad versmondó körének. 1962-ben került a Magyar Televízióhoz, ahol 2001-ig dolgozott.

későbbi tévébemondó. Az új eresztés részére meghallgatást tartottak. Ültünk a tanácsteremben, ott próbáltunk, a színpadra nem volt bejárásunk. Mondta Pártos Géza, hogy „a kisfiú is mondjon verset" – ez voltam én. „De hát én nem tudok verset mondani" – válaszoltam, mert nem tudtam, hogy kell verset mondani. Láttam Bálint Andrisék szánakozó mosolyát, akik akkor negyedikesek voltak a József Attila Gimnáziumban. Mondtam, hogy nem tudok semmit. „Valamilyen verset csak tud" – erősködött Pártos Géza. „Ady Endre *A grófi szérűn*, ezt tudom" – válaszoltam. „Akkor mondja azt." És emlékszem, hogy ülve elmondtam *A grófi szérűn* című verset. Hogyan mondtam, nem tudom, de biztos nagy átéléssel, mert utána negyed órával Pártos Géza szerepet osztott az Egyetemi Színpadon bemutatandó francia estre. Abban a *Mizantróp*ból volt részlet, ezt Bálint Andrisék csinálták, másrészt a *Pathelin mester*t játszottuk, ebben rögtön megkaptam a címszerepet. De hogy hogyan jött *A grófi szérűn*ből a Pathelin mester, azt csak a Pártos Géza tudta volna megmondani. Ez az előadás igazán nagy siker lett, hakniztunk vele sokat. Abszolút jól játszottam a Pathelin mestert, ebben biztos vagyok. Így hát az volt a meggyőződésem, hogy én már valódi színész vagyok.

Kertész Péter és Fodor Tamás
Pathelin mester, 1960 | *Fotó: archív*

De az Egyetemi Színpad elsősorban az irodalmi estjei miatt vált igazán híressé. A színjátszással párhuzamosan én továbbra is működtem a szavalókörben is, és egy év után már majdnem minden estben benne voltam. Ezekben sokszor belső emigrációba szorult színészek léptek fel (Szakáts Miklóstól Tallós Endréig többen is, később Mensáros László is). Én meg, mint afféle minden lében kanál, meg voltam bízva azzal, hogy rögzítsem az előadásokat. Kaptam egy magnetofont, amivel felvettem az esteket.

Akkor majdnem minden héten volt egy-egy előadóest, Major Tamás[8], Ladányi Ferenc[9], Ascher Oszkár és hasonló nevek léptek fel. Én ott voltam mindegyiken, kezeltem a mag-

8 Major Tamás (1910–1986) színész, rendező (a Nemzeti Színház akkori főrendezője, korábbi igazgatója) versmondóként is ismert volt. Az Egyetemi Színpadon a József Attila-estjei voltak a leghíresebbek.

9 Ladányi Ferenc (1909–1965) vidéki évek után a Nemzeti Színház, illetve a Madách Színház színésze lett. 1953-tól 1955-ig a Magyar Néphadsereg Színházának, 1957–59-ig a Madách Színháznak volt az igazgatója. Gyakran mondott verset is, hangját sok felvétel őrzi.

nót, és néha súgtam is. Horváth Ferencnek[10], Ladányinak például súgtam. Aztán következtek olyan irodalmi estek is, ahol megismertem a költészet nagyjait: írók, költők mondták a bevezetőket, és a legjobb válogatásban lehetett megismerni a kortárs magyar és világirodalmat. Mindez Surányi Ibolya érdeme volt. Én mint asszisztens segítettem neki az előkészítésben, telefonálásokban, diszponálásokban.

De voltak az Egyetemi Színpadon ismeretterjesztő programok, voltak olyanok, amelyek a klasszikusokhoz nyúltak vissza, mások a kortársakat mutatták be. Ezek a nagyon igényes összeállítások alig ismert terepekre kalauzoltak minket. Emellett létezett a *Horizont* című sorozat, ami egy élő kulturális havilap volt. Ez például teret adott a filmeseknek is. Gáspár Zsuzsa* szerkesztette, de mások, például Kozák Gyula is dolgoztak benne. B. Révésztől[11] kezdve rengeteg filmes volt itt, mert működött egy amatőr filmklub is, ahol a filmesek elindultak. A szerkesztési feladatoknál Nánay István volt asszisztens. De volt ő az én asszisztensem is, amikor rendeztem. Meczner[12] volt a másik asszisztensem. Nánay Pista később az asszisztensek vezetője lett. Kitaláltam, hogy legyen egy ilyen asszisztens-vezető, aki gyakorlatilag afféle fél-gyártásvezetőként működött. Pista korábban műegyetemista volt, de talán akkor végezte a bölcsészkart. Ezt nem tudom pontosan.

– Aki vonzódott a művészet iránt, az előbb-utóbb az Egyetemi Színpadon találta magát?

– Mindenképpen. Ahol nem csak a versmondás vagy a színház volt fontos. Említettem a *Horizont* című vegyes folyóiratot, amit akkoriban Sipos Tamás[13] vezetett. A *Horizont* a kortárs irodalmi és művészeti törekvéseket is bemutatta – ez nagyon sokat jelentett a korosztályomnak, Például az, hogy Beckettet a *Horizont*ban mutatták be. Részleteket volt csak szabad tőle adni, egészben nem lehetett játszani. Sokan akkor ismerhették meg őt. És ezekben az „akciókban" mi mind részt vettünk.

– Ez azt jelentette, hogy az Egyetemi Színpadon kicsit tágabbak voltak a falak, mint a hivatalos kultúrában?

10 Horváth Ferenc (1913–1993) színész, versmondó, színházigazgató. 1951-től a Magyar Néphadsereg Színháza, 1953-tól 1970-ig a Madách Színház társulatának tagja. Pályájának súlyponti része előadóművészi tevékenysége.

11 B. Révész László (1942) televíziós és filmrendező. Pályáját amatőrfilmesként kezdte. Magyar–latin szakos tanári diplomát szerzett, majd a Magyar Televízióban dolgozott. Munka mellett végezte el a Színház- és Filmművészeti Főiskola adásrendezői szakát és a szociológia kiegészítő szakot. 1970 óta önálló rendező. Több, mint 1500 vegyes stúdióműsort és élő adást rendezett *(Antenna, Kalendárium, Tudósklub, Jogi esetek, Ablak, Kriminális)*. Emellett történelmi és mai tárgyú dokumentumfilmek és filmszociográfiák készítésére specializálódott.

12 Meczner János (1944) rendező, színházigazgató 1962–67 között az ELTE művészettörténet–magyar–történelem szakán tanult. 1968-tól 1973-ig a színművészeti főiskola hallgatója volt. Ezután Győrben, majd a Népszínházban rendezett. 1989–94 között az Arany János Színház, 1994-től 2020-ig a Budapest Bábszínház igazgatója volt.

13 Sipos Tamás (1931–2002) dramaturg, szerkesztő, riporter, író. Az ELTE történelem–újságírás szakán szerzett diplomát. A Magyar Rádióban riporterként, szerkesztőként, vitaműsorok vezetőjeként, hangjátékíróként dolgozott. A Magyar Televízióban dramaturg volt. A *Rakéta* regényújság főszerkesztőjeként is tevékenykedett.

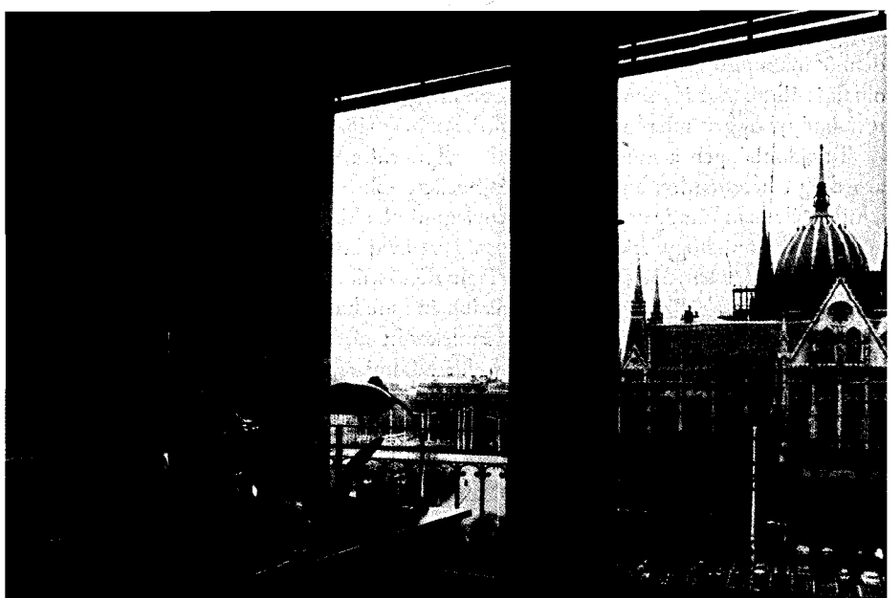
– Legalábbis tágíthatónak tűntek. Itt viszonylag messzire lehetett menni – miután mindenből maximum két előadás volt az 500 fős nézőtér előtt. De ezen a két előadáson még oldalt is álltak (bár így se volt ezernél több nézője az esteknek). Mégis eseménynek számítottak, úgyhogy mindenki ott akart lenni.

Tulajdonképpen a műsorpolitikával is tágította a szemléletet az Egyetemi Színpad, ameddig lehetett. Mondom, Ionesco és Beckett volt itt. Meg a különböző műsorokban a különféle nem támogatott költők. Tényleg mindenki előfordult nálunk. Dicsekvés nélkül mondhatom, hogy akkor Magyarország szellemi központja volt az Egyetemi Színpad. A sokműfajúsága lenyűgözőnek hatott. Transzferek voltak: film, dráma, irodalom, közélet közötti transzferek. Ezt az átjárást leginkább én csináltam, bár Jordán Tamás* a Nemzeti Színház igazgatójaként kicsit másképp emlékezett rá. Tamás valójában csak az Universitasban dolgozott, ő eleinte nem szerepelt irodalmi estekben, később kezdett versekkel foglalkozni, ha jól emlékszem, egy Radnóti-sorozatban…

– Rákapott a versre?

– …Hát Tamás nem igazán tudott beszélni. De a hatvanas évek második felében ő szervezte a próbák utáni éjszakai életet. A társaság középpontja volt.

Hetényi Pál és Jordán Tamás a Karnyónéban | Fotó: Fortepan / Kádas Tibor



Király István 1972-ben | Fotó: Fortepan / Király Júlia

– Miért létezhetett a kulturális életben ez a sziget, amit az Egyetemi Színpad jelentett?

– Szerintem ebben nagyon nagy szerepe volt Surányi Ibolyának, aki a hangzó irodalmi élet nagy organizátora volt, és Gáspár Zsuzsának, aki az aktualitások területén volt fáradhatatlan. De sokat köszönhettünk az igazgatónak, Petur Istvánnak, aki fiatal pártkáderként kapott ugyan megbízatást, de nagyon sok mindenért tartotta a hátát. Addig tágította a határokat, ameddig csak tudta.

– A 60-as évek kultúrájának egészében miben állt az Egyetemi Színpad jelentősége?

– Abban, hogy az akkori kulturális élet egyik legérzékenyebb fórumává vált. Tulajdonképpen nem is igazán volt más fórum. Itt sokan megjelenhettek, akik máshol nem. Egy levert forradalom után semmi más nem létezhet egy országban, mint a kultúrán belüli mozgás. Ellenirányok felmutatása a kultúrában. Elnémított emberek megszólaltatása, a gondolkodás felszabadítása. Nagyon élénk kulturális élet folyt akkor az egyetemen – mind az Egyetemi Színpadon, mind az aulában, mind a Ménesi úti kollégiumban, de más helyeken is.

– Közben volt időd az egyetemre is, tanulni, vizsgázni?

– Mindig levizsgáztam, általában négyesre, ötösre. De ehhez az is hozzátartozik, hogy gyakorlatilag mindenki ismert az Egyetemi Színpadról mint állandó fellépőt és a színpad lelkét. Úgyhogy nem támasztottak olyan nagy tantárgyi követelményeket velem szemben. Így hát az egyetemen nem sok mindent tanultam. Talán a nyelvészet volt, ami érdekelt, pedagógiából pedig mindig a soron következő vizsgára tanultam.

– Kik voltak a tanáraid?

– Nem nagyon ismertem a tanárokat, ők viszont ismertek engem. Amikor tíz évvel később (az Orfeo ügy kapcsán) elmentem Király István[14] professzorhoz (a segítségét akartam kérni az üldöztetések miatt), a legnagyobb meglepetésemre azzal fogadott, hogy na, végül is meglátogattál engem. Mondtam, hogy elnézést, professzor úr, de nem tudom, mi ez a „végül is". Azt mondja, mert az óráimra nem jártál. Ez furcsa volt, mert 120-130-an voltak a X. teremben, és nem gondoltam volna, hogy megjegyzi, hogy tényleg nem jártam az óráira, mert nem volt időm rá a próbák mellett. Vizsgázni se nála vizsgáztam, hanem a tanársegédjénél. Azt mondta Király István, hogy tudom, mit gondoltál rólam. Én persze nem tudtam, hogy mire gondol. Azt mondja, hogy egy dogmatikus sztálinista állatnak tartottál. Mondtam, hogy én erre nem nagyon emlékszem. Azt mondja, hogy jó, akkor most mi a probléma. Én meg elmondtam. És azon a konyakos éjszakán végül könnyek között panaszolta el, hogy milyen nehéz a cenzorok élete. Hogy éppen ma tiltotta be Gazdag Gyula filmjét, a *Bástyasétány '74*-et.[15] Ott sírt a vállamon. Azt mondta, hogy minden olyan dolgot, ami bírálja a rendszerünket, azt átengedett, mert ő nem egy dogmatikus állat, annak ellenére, hogy én azt gondolom róla. De ezt a filmet nem engedte át, mert képzeljem (akkor én még nem láttam a filmet), Gazdag Gyula egy operett országot csinált. Pedig a szocializmus nem operett! Hát idáig mentek, hogy a metaforát nem bírta el a rendszer.

Mindezzel csak azt akartam mondani, hogy az egyetemi tanárok tudták, hogy ki vagyok, miközben én nem nagyon ismertem őket. Ezek a professzorok voltak a kádári időknek a nagy ideológusai. A másik ilyen figura, akire emlékszem, Tolnai Gábor volt[16]. Ő meg is akart húzni, mert nem tudtam pontosan, hogy Balassinak hány vitézi verse volt, és hogy ezt melyik kiadás alapján állítom. Úgyhogy még egyszer el kellett mennem hozzá, de a reneszánsz ideológiáját már megtanultam, így végül ötöst kaptam. De akik nem professzorok, csak tanársegédek vagy adjunktusok voltak, azoktól lehetett azért valamicskét tanulni.

14 Király István (1921–1989) irodalomtörténész, egyetemi tanár, az MTA tagja, 1971-től országgyűlési képviselő volt. Fő műve a négykötetes Ady-monográfiája. A kor egyik vezető kritikusa, akire – Pándi Pál, Szabolcsi Miklós és mások mellett – Aczél György nagy mértékben támaszkodott.

15 Gazdag Gyula (1947) kilenc filmjét tiltották be. Ezt a „rekordot" csak Ember Judit döntötte meg. Közösen készítették – a szintén betiltott – *A határozat* című dokumentumfilmet 1972-ben. (Ezt minden idők 100 legjobb dokumentumfilmje közé választották 1996-ban Los Angelesben. A film azt a folyamatot rögzíti, ahogy a járási pártbizottság határozatára antidemokratikus eszközökkel eltávolítják a felcsúti tanácselnököt.) Gazdag Gyula 1976–86 között a kaposvári színházban is rendezett, de eltanácsolták a történelmi, parabolagyanús témáktól. Így támadt az az ötlete, hogy Eisemann Mihály 1958-ban bemutatott operettje, a *Bástyasétány 77* alapján készít filmet, így mondja el véleményét a létező szocializmus valóságáról, a lakáskiutalásokról, paternalizmusról, korrupcióról. A *Bástyasétány '74*-ről a Filmművészeti Tanács 1975. október 6-i ülése döntött úgy, hogy ezt a „reménytelenül egzisztencialista" filmet nem lehet bemutatni. Tíz évvel később, tíz perccel rövidebbre vágva láthatta először a közönség az 1984-es Filmszemlén.

16 Tolnai Gábor (1910–1990) irodalomtörténész 1953–80 közt vezette az ELTE régi magyar irodalmi tanszékét. Emellett számtalan tisztséget töltött be a kulturális és tudományos életben. Volt az Országos Széchényi Könyvtár főigazgatója (1946–47), minisztériumi főtisztviselő (1948–49), római nagykövet (1949–50), a *Kortárs* alapító szerkesztője (1957–62), több tudományos folyóirat és könyvsorozat szerkesztője.

„EGY MINDIG IZGATOTT, MINDIG ÉRDEKES SZÍNHÁZ"

1961-ben alakult meg (az egyetem színjátszó körének utódjaként) az Universitas Együttes, amely egyre fontosabb szerepet töltött be az Egyetemi Színpad életében, és ismertsége, hatása messze túlterjedt az egyetem keretein. Az Universitas korszakot teremtő rendezője Ruszt József volt. Fodor Tamás indulása óta részt vett az együttes munkájában.

Az Egyetemi Színpad történetében fordulópontot jelentett az 1961/62-es évad, „ekkor vált az intézmény visszavonhatatlanul a Belváros és az egyetem szellemi izgalmakkal teli kulturális központjává, ebben az időszakban sűrűsödött össze az alkotó energia oly mértékben, hogy egymás után indultak a további éveket is meghatározó akciók, műsorok, együttesek". (Nánay 2007 39.)

A színjátszó csoportot vezető Pártos Géza a rendezést egyre inkább átengedte Mede Tibornak, akivel nem voltak elégedettek a tagok, így az Egyetemi Színpadot vezető Petur István a színjátszó csoport átszervezését határozta el: sógorát, Dobai Vilmost* kérte föl rendezőnek, de továbbra is számított Ruszt József munkájára is. Emellett a kabarékat és irodalmi összeállításokat (is) színpadra állító Mezei Éva* is dolgozott a csoporttal. (Az ő munkájára a Surányi Ibolya irányította szavalókörben is számított Petur.)

Az újjáalakult színjátszó csoport – amely a következő évadtól vette fel az Universitas nevet – első bemutatóját 1961. december 16-án tartotta. Egy Devecseri Gábor által frissen lefordított Euripidész-darabot, az *Alkésztisz*t adták elő (a fordító prológot is írt hozzá). Ebben az előadásban az Universitas alapemberei közül már játszott Sólyom Katalin* (Alkésztisz), Kelemen József (Admétosz), Fodor Tamás (Héraklész), továbbá Kristóf Tibor, Benkő Éva és Jordán Tamás is. (Nánay 2007 40.) A Dobai Vilmos rendezte előadásról így írt a korabeli kritika: „A fiatal működvelő együttes pontosan bemutatta a mű intellektuális mondanivalóját. Sólyom a címszerepben elfogódottsága mögött is megnyerő volt. Kelemen Admétosz nem éppen testre szabott szerepében is jó színészi képességeket sejtetett... Kiemelkedett Fodor sokszínű, nagyon emberi Héraklésza és Benkő Éva szolgálólánya szép szövegmondásával. Kitűnő volt a kórus beállítása." (Lukácsy)

Az 1962/63-as évadban már az Universitas munkájára épültek az Egyetemi Színpad színházi bemutatói. Az egyetlen kivételt Plautus *Amphitruó*jának Huszár Klára rendezte előadása[1] jelentette, amelyben szintén szerepeltek az Universitas tagjai. Fodor Tamás az egyik legfontosabb szerepet, Sosiát alakította, de játszott a produkcióban Sólyom Katalin és Kelemen József is, illetve a zenés produkcióban közreműködött az egyetem énekkara, koncertzenekara és táncegyüttese. (Az előadás bemutatója még nyáron, a szombathelyi Savaria Játékokon volt, de az évadban nehéz volt egyeztetni a profi színészeket, Mészáros Ágit, Ráday Imrét, Szakáts Miklóst, ezért éjjel fél 11-kor is kezdődtek előadások.)

Az Egyetemi Színpad megváltozott és kibővült feladatvállalását jelzi Fodor Gézának az Universitast (és első bemutatójukat) beharangozó cikke. (Fodor Géza 1962-től járt az ELTE magyar–filozófia szakára, majd hamarosan dramaturgként az Egyetemi Színpad munkájába is bekapcsolódott.[2]) „Az Egyetemi Színpad nemcsak városszerte megjelenő falragaszaival és bérletezési rendszerével lesz a színházak remélhetőleg jelentős társa, hanem művészi értelemben is." Ugyanis „az együttes egyetemi jellegéből következik, hogy műsorában helyet kaphatnak olyan drámai művek is, amelyek a fővárosi színházak műsorrendjébe nem illeszkednének bele vagy azért, mert repertoárdarabként nem számíthatnának jelentős érdeklődésre, vagy pedig a hivatásos színházakra vonatkozó kultúrpolitikai elvek irányítják el megfelelőbb területekre". (Fodor A)

Hiányzó darabok

Az Universitas (ezen a néven) első saját bemutatója Majakovszkij addig magyar színpadon nem játszott *Gőzfürdő*je volt 1962. október 27-én. Az egyik kritika meg is jegyzi: „az Egyetemi Színpad előadására figyelve önkéntelenül felvetődik a kérdés: miért nem látható ez a darab a színházainkban is?". (Z. L.) Majakovszkij akkoriban csak szocialista költőként került szóba, színpadon is csak irodalmi összeállítások szerzőjeként jelent meg, de az orosz avantgárdban játszott szerepéről nemigen esett szó. Drámaíróként végképp szinte ismeretlen volt, a létező szocializmusról szóló szatírái nem kerültek színpadra – ezért volt úttörő vállalkozás a *Gőzfürdő* bemutatója.[3] (Két évvel korábban ugyan Kazimir Károly rendezésében színre került a Vígszínházban a *Poloska*, de a korabeli kritika egyöntetű álláspontja szerint az kevésbé volt érdekes előadás, mint az Egyetemi Színpad bemutatója.)

A *Gőzfürdő*t rendező Ruszt József így foglalja össze a darabot: „A személyi kultusz, a dogmatizmus megszülte a szocialista társadalmon élősködő, basáskodó hivatalnokfigurát (Diadalszkij), aki ráadásul a szocializmus emberének képzeli magát. Nem veszi észre, hogy az idő átgázolt felette, nincs helye a kommunizmusban." A rendezéséről pedig ezt mondja: „Előadásunkban a művet szinte »bábszínházszerűvé« absztrahált mozgás és játékmodor jellemzi." (-f-)

1 A Devecseri Gábor által fordított és kiegészített darabot először 1962. november 5-én játszották az Egyetemi Színpadon.

2 Fodor Géza (1943-2008) dramaturg, esztéta 1973-tól az ELTE esztétika tanszékének oktatója lett. 1978-tól a Nemzeti Színház, 1982-től a Katona József Színház meghatározó jelentőségű dramaturgjaként működött, közben a *Muzsika* és az *Élet és Irodalom* operakritikusaként dolgozott. 1989-ben a *Holmi* egyik alapítója, majd szerkesztője volt.

3 A darabot két évvel később, 1964-ben a Nemzeti Színház is bemutatta Both Béla rendezésében, legközelebb azonban csak 1978-ban került színre Győrben, Paál István rendezésében. 1985-ben Kaposváron is játszották Gothár Péter rendezésében.

Márai Enikő és Fodor Tamás
Deák Tamás: Fictus és Laodike | Fotó: archív

„A korabeli biztató kísérletek után ezen az előadáson forrtak össze a szereplők igazi színpadi együttessé (ami hivatásos színházainkban nem csekély probléma). A fő érdem ebben Ruszt József rendezőé" – írta egy korabeli kritika. (Horváth) „A lelkes kis együttesből a Diadalszkij elvtársat alakító Kristóf Tibor és az Ivan Ivanovicsot játszó Fodor Tamás tűnt ki." (H. M.) Kristóf Tibor „figyelemre méltó biztonsággal mozgott, valószerű megfigyelésekből felépített, hiteles figurát teremtett" (Fodor b); „hatásosan fedte fel az önzés lélektanát" (Horváth); „mindvégig elkerülte az olcsó lehetőségeket" (A.); „jelenetős szatirizáló tehetséget mutatott" (M. G. P.). Másnak viszont „Fodor Tamás Ivan Ivanovicsa tetszett a legjobban. Egyéni és tehetséges alakítás." (Fodor b) Más írás Fodor Tamás „groteszkül karakterizáló" (Horváth), illetve „éles szatírájú, kiváló" alakításáról beszél. (A.) „Az előadás minden egyes résztvevője elismerést érdemel fegyelmezett és tehetséges közreműködéséért" – írja M. G. P. (Az említetteken kívül még Kőháti Zsolt, Kelemen József, Benkő Éva, Jordán Tamás, Kovács P. József játszott a *Gőzfürdő*ben.)

Ugyancsak a magyar színházi repertoárból hiányzó darab volt az Universitas következő bemutatója, Federico García Lorca *Yermá*ja is. A Dobai Vilmos és Kerényi Endre rendezte előadásban Sólyom Katalin játszotta a főszerepet.[4] Ezután ismét Ruszt rendezett, Deák Tamás erdélyi író *Fictus és Laodike* című filozofikus szövegét vitte színre (Fodor Tamás Theopompost játszotta). Az 1962/63-as évad negyedik Universitas-bemutatója szintén unikum volt: a spanyol Antonio Buero Vallejo *Az égető sötétség* című drámájának tartották magyarországi ősbemutatóját[5]. „Dobai Vilmos rendezése kiegyensúlyozott előadást és igazi együttes játékot teremtett" – írta a produkcióról az *Egyetemi Lapok*ba Fodor Géza.

4 Az 1962. december 15-én bemutatott produkcióban többek között Márai Enikő, Mezey Katalin, Kelemen József, Kristóf Tibor, Halász Péter játszott még. A darab első kőszínházi bemutatójára 1965-ben került sor a Madách Színházban Vámos László rendezésében, Psota Irén főszereplésével.

5 A darabot Hársing Lajos fordításában, Dobai Vilmos rendezésében 1963. április 27-én mutatta be az Universitas. Az előadásban többek közt Kelemen József, Benkő Éva, Mezei Katalin, Kristóf Tibor, Jordán Tamás és Halász Péter játszott.

(idézi Nánay 47.) Az évadot egy egyetemi kabaréval zárta az Universitas, amellyel aztán a nyáron Balaton körüli turnéra is indult. Az este keretén belül Ionesco *Különóráj*át és Karinthy *Énekóráj*át is eljátszották. (A Mezei Éva rendezte előadásban többek között Fodor Tamás, Halász Péter*, Kelemen József, Sólyom Katalin szerepelt.)

Egy hitét elvesztő ember

A következő, 1963/64-es évad kiemelkedő bemutatója *Az ajtón kívül* című Wolfgang Borchert-előadás volt.[6] Az 1947-ben bemutatott dráma addig nem került magyar színpadra, fordítása is csak 1960-ban jelent meg a szerző válogatott elbeszéléseinek társaságában. „Kiáltás ez a darab a háború, a fasizmus ellen" – írja az Egyetemi Színpad bemutatója kapcsán a *Film Színház Muzsika*. Borchert „maga is végigélte a poklot: katona volt, majd az SS foglya, aztán egy a hazatérők közül, akik nem találtak többé otthont Németországban".

A mű főhőse Beckmann őrmester. „A darab azt a kálváriát mutatja be, mint talál csupa zárt ajtót maga előtt: felesége másé lett, ezredese hazafias frázisokkal fogadja, szülei meghaltak, s az a nő, aki kinyújtja a kezét utána, egy másik hazatérő katona felesége. [...] »Minden nap meggyilkolnak valakit« – mondja a főhős..., aki tizenegy ember haláláért érez elviselhetetlen felelősséget – »és minden nap gyilkolunk«. Ebből a kuszaságból nem talál kiutat, s ezzel a teherrel nem fogadja be egyetlen ajtó sem. Mert az ajtók mögött olyanok élik »békés életüket«, akik már nem akarnak emlékezni és felelősséget érezni. Dobai Vilmos rendezése ezt az experesszionista atmoszférát igyekezett drámaisággal átfűteni." (–SY)

Az előadás főszerepét Fodor Tamás játszotta. „Beckmann szerepében eddigi legjobb alakítását adja. A darab szinte egész súlyát ő hordozza, majdnem az elsőtől az utolsó percig színen van. Óriási teljesítmény ezt végig bírni lendülettel, végig következetesen megvalósítani a szerepfelfogást mozgásban, beszédben. Fodor Tamásnak tavaly nem jutott tragikus szerep – most megmutatja, mit tud. Teljesen kibontja a főszerep lehetőségeit; reakciói, váltásai elejétől a végéig a helyükön vannak" – írta Karafiáth András.

Egy másik korabeli kritikában ezt olvassuk Fodor Tamás játékáról: „Beckmann alakításával olyan színészi alakítást nyújtott, mely bármely hivatásos színész alakításai között is vezető helyet foglalna el. Fodor ösztönösen megérzi Borchert írói szándékát, aki Beckmannból nem tragikus hőst akar formálni, hanem önvádtól marcangolt, hitét egyre jobban elvesztő embert. Olyant, aki elesettségében, önmarcangolása közben, a halál markába masírozva válik a társadalom vádlójává és bírájává. Fodor ezt a Beckmannt adta nekünk, egyetlen külsődleges gesztus nélkül, szerepét a belső átélés megrázó erejével töltötte be. Remek színészi átélés, kivételes színészi teljesítmény volt." (K. P.)

„Amit ettől a fiatal bölcsészhallgatótól évek óta látunk a színpadon, az már nem műkedvelés" – írja Fodor Tamásról Fencsik Flóra. „A mennyiségében és bonyolultságában egyaránt hatalmas szereppel hivatásos mércével mérve is magas szinten birkózott meg, s oroszlánrésze van a sikerben."

6 A bemutatót 1963. december 7-én, szombat este tartották. A darab szerepeit többek között Hetényi Pál, Kristóf Tibor / Kiss Elemér, Kelemen József / Hajagos Árpád, Sóky Andrea / Bikkes Ágnes, Kőháti Zsolt, Sólyom Katalin játszotta.

Az Universitas megtalálta feladatát

„Nem tudom, észrevették-e – kérdezi a bemutató kapcsán a *Hétfői Hírek*ben megjelent írásában Molnár Gál Péter* –, hogy a többi pesti színház között lassan kiformálódott egy új, egy mindig izgatott, mindig érdekes színház: az Egyetemi Színpad. Nem az előadóestjeire, koncertjeire, vetítéses publicisztikai előadásaira, élénk vitáira gondolok, erre az egész kialakuló művelődési központra, hanem csak a színházra, színjátszó csoportra.

Élvezet elmenni egy-egy premierjükre. Az ember mindig újdonságot kap. Akkor is, ha régi ez az újdonság... Végül is, az Universitas színjátszó együttesének nem az ad elsősorban létjogosultságot, hogy műkedvelőket neveljen, még az sem, hogy tehetségeket fedezzen fel a nagyszínházak számára, sem az, hogy anyukák, rokonok szívét felderítse a szeretett gyermek színre lépése. Az egyetem színháza az egyetemen van. Új közönséget – és jó ízlésű, magas igényű közönséget – nevel önmagával együtt az Universitas... Emellett... új színházi embereket is kinevel. Szerzőket, rendezőket, akik itt ismerkednek meg az anyag rejtelmeivel, és keverik ki egyéni stílusuk sajátos színeit." Fencsik Flóra az *Esti Hírlap*ban ehhez azt teszi hozzá, hogy az Universitas „megtalálta feladatát": „a kísérletező jellegű, intellektuális, nem nagy tömegeknek szánt művek előadása – ...ez az egyetemi színjátszók profilja".

Ez akkor is igaz, ha közben Ruszt József évadbeli két rendezésével egy másik – már a Menandrosz-bemutatóval elkezdett – vonalat folytat: a klasszikus művek színrevitelét. Igaz, többnyire ezek is a magyar kőszínházak repertoárjából hiányzó, fel nem fedezett vagy alig játszott darabok voltak: az évadban előbb Racine *Pereskedők*jét[7], majd Shakespeare *Szeget szeggel* című művét vitte színre[8] Ruszt az Egyetemi Színpadon.

„A Shakespeare-bemutatóval az Universitas Együttes ismét előre lépett, mintegy összefoglalva az évad eddigi eredményeit" – írta az *Egyetemi Lapok*. „A *Pereskedők* jóízű komédiázása, a Borchert-darab modern tragédiája után a *Szeget szeggel* lehetőséget adott, hogy egy előadáson belül kapjunk pajzán komédiát és tragikus összeütközéseket, a színészi, illetve rendezői munka területén pedig kiemelkedő egyéni alakításokat és színes összjátékot." (Karafiáth 1964) Ugyanakkor a kritika azt is megjegyzi, hogy „a *Szeget szeggel* bemutatásával az Egyetemi Színpad eltér eddigi elvétől, attól, hogy csak hazánkban még nem játszott darabokat mutat be. Az eltérést indokolja a Shakespeare-emlékév is, de még sokkal inkább az az erőpróba, megtisztelő vizsga, amelyet egy Shakespeare-darab jelent az együttesnek. A bemutató megérdemelt közönségsikere igazolja a választást." Karafiáth András kiinduló tézisével annyiban vitázik Fodor Géza, hogy addig a *Szeget szeggel* „Magyarországon mindössze egyszer – 1927-ben[9] – és akkor is sikertelenül" került színre. (Fodor 1964)

Egy másik írás is a darab és az előadás összetettségét emeli ki: „Ruszt József rendezői optikáján keresztül kiderül, hogy ezt a darabot is – mint a kései [Shakespeare-]vígjátékokat – kettős hangvétel jellemzi: a felszíni játékosság és könnyedség, vaskos tréfák és naiv mesefűzés, hogy majd a mélyebb rétegekben súlyos történelmi-filozófiai konfliktusok és gondolatok ejtsék foglyul a nézőt. Ebben elsősorban Fodor Tamásnak (Vincentio [Bécs hercege]) felszabadult és »hivatásos« alakításának volt döntő szerepe." (Almási)

Fodor Tamás a Herceg szerepében – az *Egyetemi Lapok* szerint – magyarázatot adott a darab jónéhány talányára. „A herceg magatartása a darabban nehezen magyarázható. (Miért utazik el? Miért bújik ki a kormányzás felelőssége alól? stb.) Ruszt ötlete: a herceg fiatal, nem szeret »fenségesen« uralkodni, szinte új játékot keres magának, azért tűnik el. Shakespeare-ből ez nem derül ki, nincs utalás a herceg korára. Az előadás szempontjából viszont a herceg fiatalsága főnyereménynek bizonyult, mert megoldotta a szerep ellentmondásait, és lehetőséget adott Fodor Tamásnak, hogy ezt megelőző tragikus szerepe után ismét bizonyítsa: tehetsége minden műfajban megállja a helyét." (Karafiáth 1964)

7 Az 1963. november 2-án bemutatott előadásban többek között Halász Péter, Kelemen József, Kristóf Tibor, Jordán Tamás játszott.

8 A *Szeget szeggel* bemutatója 1964. március 21-én, szombaton volt. Az előadásban többek között Fodor Tamás, Kristóf Tibor, Sólyom Katalin, Hetényi Pál, Jordán Tamás, Kelemen József, Halász Péter, Kiss Elemér, Szilágyi Maya játszott.

9 A Nemzeti Színház előadását Hevesi Sándor rendezte. A Színházi Adattár tud még egy bemutatóról: 1947-ben Pécsett Székely György állította színpadra a darabot.

Kelemen József és Fodor Tamás a Szeget szeggelben | *Fotó: Gárdos Zoltán / PIM–OSZMI*

„Izgágák és szemtelenek"

Az Universitas a drámai bemutatók mellett folytatta a vidám műsorok sorozatát is. Ezekkel nyaranta turnéra indult a Balaton körül. 1964 nyarán a *Dülöngő ifjúság* című kabarét, 1965 nyarán az *És mit fizetnek?* című összeállítást játszották. „Húsz-egynéhány évesek vagyunk, és »életkori sajátosságainkból« adódóan egy kicsit izgágák és szemtelenek" – nyilatkozta a *Somogyi Néplap*ban Fodor Tamás, az utóbbi műsor asszisztense. „Néhány dolog nem tetszik nekünk. Úgy érezzük, hogy ezekre a hibákra rá kell mutatnunk. Nevetségessé kell tennünk őket, hiszen ezek az ellentmondások nem antagonisztikusak, és ha az emberek felismerik őket, változtatni is tudunk rajtuk... A műsor számait teljes egészében az együttesre írta Ősz Ferenc[10], illetve Agárdi Péter és Vágó Péter* egyetemisták." (idézi Nánay 63.)

A kabaré Salgótarjánba is ellátogatott, és így számolt be róla a helyi sajtó: „Egy központi probléma köré – milyen a mai ifjúság? – csoportosítva közéletünk szinte valamennyi fonáksága terítékre kerül. A nevelés, az oktatási reform, a politechnika, az író-olvasó találkozók, a szocialista brigádok kulturális vállalásai, a takarékossági év, az anyagi érdekeltség, a rosszul megválasztott példaképek és a művészeti élet rovására csattannak a poénok, de mindig az egyes jelenségek értékes magvának tiszteletben tartásával... A közel egy szinten mozgó egyéni teljesítmények közül nehéz bárkit is kiemelni. A kabaré háza táján talán legotthonosabban Kristóf Tibor mozog... Heténi Pál* a »nagy nevettetők« pózában tetszeleg. Remek karakterszínész. Tsz-elnök figurájában felejthetetlen alakítást nyújt. Az intelletktuális alkatú Halász Péter különösen a Beatles-paródiában és a huligán szerepében remekel. A filmekből és a *Karnyónéb*ól közismert Sólyom Kati és Fodor Tamás ebben a műfajban sem kelt csalódást. Nagy játékkedvvel komédiáznak a többiek – Adamis Anna, Szilágyi Maya, Kelemen József is." (Csongrády)

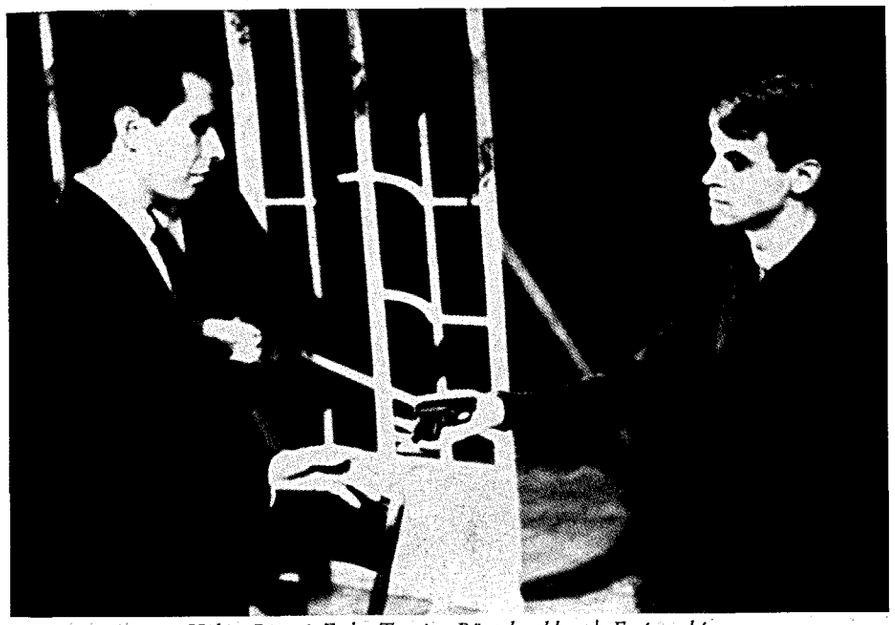
Nem lehet amatőr mércével mérni

Az 1964/65-ös évad is fontos bemutatókat hozott az Universitas életében. Előbb Dobai Vilmos rendezte Siegfried Lenz *Bűntelenek* című művét, amelyről heteken át folyt a vita az *Egyetemi Lapok*ban. Abban majd' minden hozzászóló egyetértett, hogy az előadás színészileg jó, s az is több helyen megfogalmazódott: az együttest ettől kezdve nem lehet amatőr mércével mérni. A recenzensek... leginkább Kristóf Tibor, Halász Péter, Fodor Tamás, Jordán Tamás... alakítását emelték ki." (Nánay 62.)

Ezután Ruszt József merész vállalkozása következett. Folytatta sorozatát, melyben ritkán játszott klasszikusokat vitt színre, és Aiszkhülosz *Oreszteiá*jából rendezett előadást. Ez volt az egyetlen fennmaradt görög trilógia (majdnem) első magyarországi bemutatója.[11]

10 Ősz Ferenc (1930–1975) humorista, konferanszié. Pályáját vidéki újságíróként kezdte. 1964-től lépett fel a dunaújvárosi Ostor Együttessel és az Egyetemi Színpaddal. 1968-tól a *Lúdas Matyi* című humoros hetilap belső munkatársa lett. Országosan ismertté a *Rádiókabaré* szerzőjeként és szereplőjeként vált. Később a televízióban – többek között Kudlik Júlia partnereként – tovább növelte népszerűségét.

11 „A hatalmas művet eddig magyar nyelven – tudomásunk szerint – csak 1912-ben adták elő színpadon, Kolozsvárott." (Létay)



Halász Péter és Fodor Tamás a Bűntelenekben | Fotó: archív

(A bemutatónak Devecseri Gábor új fordítása volt az alapja.) A görög klasszikusok ekkoriban ideológiailag a nemkívánatos művek közé tartoztak, és a magyar színházi hagyomány sem igazán tudott mit kezdeni velük. Kiss Tamás szerint az előadást „az a meggyőződés szülte, hogy a legrégibb görög tragikusoknak van mondanivalója a mai nézők számára..., hogy az Aiszkhülosz által drámává formált szenvedélyek és szenvedések nem hűltek ki, ma is megráznak és felemelnek, ha színpadról szólnak hozzánk; a rendező az egész együtteshez hasonlóan fiatal Ruszt József – és a színészei erősen hittek benne, de nemcsak hittek ebben, hanem meggyőződésük helyességét imponáló tehetséggel, rengeteg munkával és leleménnyel be is bizonyították. A tűz, amely az együttest fűtötte, átsugárzott a közönségen, és ezt az áramkört nem szakította meg egyetlen disszonancia, egyetlen kisiklás sem. A rendezés arra a felfogásra épült, hogy az *Oreszteiá*ban megvan a mai értelemben is színpadszerű előadás lehetősége, anélkül, hogy valamilyen mesterkélt modernizálásra lenne szükség."

„Az Universitas előadása nem egy hajdan volt játékstílus rekonstruálására törekedett. Miközben az aiszkhüloszi szöveg tisztán és pontosan értelmezve, a maga teljes szépségében megszólalt, a játék nemcsak a történet eseményeinek lélektanilag is hiteles ábrázolását adta, hanem korunk, közelebbről korunk fiataljainak viszonyát is az antik történethez, illetve annak etikai tartalmához. Az *Agamemnon*ban és az *Áldozatvivők*ben a görög mítosz konfliktusainak ábrázolásához a realista színjátszás eszközeivel közelített a rendező, az *Eumeniszek*ben viszont a régi és az új eszméket képviselő istenek konfliktusát emeltebb, stilizáltabb formában jelenítette meg, s nem idegenkedett az iróniától sem" – olvassuk a Ruszt Józsefről szóló monográfiában. (Nánay 2002 147.)

Fodor Tamás (Kuruzs) a Karnyónéban | Fotó: archív

A négyórás előadáson „összeszokott együttes mozog", „az egész lelkes kis közösség dicséretet érdemel. Sólyom Katalin Klütaimnésztrája kiforrott, lélektanilag is átélt alakítás, s ugyancsak kitűnő Fodor Tamás Oresztész, Csaplár Katalin Elektra és a szép orgánumú Kristóf Tibor Aigiszthosz szerepében." (GÁBOR) Többek között szerepelt még az előadásban Halász Péter, Kelemen József, Kiss Elemér, Hetényi Pál, Székhelyi József, Schütz Ila, Anday Györgyi, Jordán Tamás, Szilágyi Maya, Adamis Anna. „Érdemes végigkísérni azt az utat, amit az Universitas Együttes megalakulása óta megtett. Az *Oreszteia* előadása bizonyítja, hogy ez az út, ez a fejlődés felfelé ívelő és töretlen." (-H-J-)

Ezután következett a *Karnyóné* bemutatója, amellyel története legnagyobb sikerért aratta az Universitas. A Csokonai-komédiát szintén Ruszt József rendezte, s ez is a szunnyadó klasszikus műveket felébreszteni szándékozó sorozatba illeszkedik bele. A magyar kőszínházakban uralkodó realista-naturalista színjátszással szemben ez az előadás a commedia dell'arte, illetve a vásári komédiák alapján alakította ki a maga játékmódját. „A figurák mozgásban, jelmezben, beszédben szélsőségesen, szinte karikatúraszerűen egyénítettek voltak, a rendező nem félt sem a fekete humortól, sem a triviális komikumtól, a táncok, a dalok pedig magától értetődő természetességgel simultak bele az előadásba. A féktelen, de belülről ellenőrzött, nem öncélú, pontosan koreografált és működtetett komédiázás mögött ugyanakkor megjelent az egymással szót érteni képtelen szereplők magányosságnak tragikuma; példa erre Jordán Tamás felejthetetlen Samukája." (NÁNAY 2002 20–21.) „A színészek játékában egyszerre volt jelen a megélés és a megmutatás gesztusa". (NÁNAY 2002 63.) (Fodor Tamás Kuruzs szerepét játszotta a *Karnyóné*ban.)

Az Universitas ezzel az előadással vett részt 1965 áprilisának végén a franciaországi Nancyban megrendezett Egyetemi Színpadok Világfesztiválján.[12] Így ők voltak „az első magyar prózai színház, amely hosszú idő után felléphetett Nyugaton... A *Karnyóné* és a címszerep alakítója, Sólyom Kati kirobbanó sikert aratott." (NÁNAY 63.)

1965 szeptemberében a zágrábi Nemzetközi Diákszínjátszó Fesztiválon is sikert aratott a *Karnyóné*. Itt Sólyom Katalin a legjobb női alakítás díját kapta. „A Borbában megjelent kritika külön méltatja a magyar együttes érdemeit, példaként állítva, hogy egyetemi diákszínjátszók így felemelkedhetnek a hivatásosok színvonalára." (KARNYÓNÉ)

Források:

A.: Gőzfürdő. *Esti Hírlap* 1962. október 29.
(ALMÁSI): A „Szeget szeggel" – az Egyetemi Színpadon. *Film Színház Muzsika* 1964. április 24.
CSONGRÁDY Béla: És mit fizetnek? *Nógrádi Népújság* 1965. december 1.
-F-: A „Gőzfürdő" bemutatója. *Egyetemi Lapok* 1962. október 20.
FENCSIK Flóra: Megrendítő színházi este. Borchert-bemutató az Egyetemi Színpadon. *Esti Hírlap* 1963. december 9.
FODOR Géza (a): Az Universitas és a „Gőzfürdő". *Egyetemi Lapok* 1962. október 6.
FODOR Géza (b): Még egyszer a Gőzfürdőről. *Egyetemi Lapok* 1962. november 10.
FODOR Géza: Szeget szeggel, avagy a kritika kritikája. *Egyetemi Lapok* 1964. április 24.
GÁBOR István: Aiszkhülosz Oreszteiája. *Magyar Nemzet* 1964. december 22.
-H-J-: Az Oreszteia az Egyetemi Színpadon. *A Jövő Mérnöke*. 1965. január 11.
H. M.: Egyetemi Színpad. *Népszava* 1962. november 2.
HORVÁTH György: Majakovszkij Gőzfürdője az Egyetemi Színpadon. *Élet és Irodalom* 1962. november 3.
K. P.: Az ajtón kívül. *A Jövő Mérnöke* 1963. december 21.
KARAFIÁTH András: Az ajtón kívül. *Egyetemi Lapok* 1963. december 14.
KARAFIÁTH András: Szeget szeggel. *Egyetemi Lapok* 1964. április 3.
KARNYÓNÉ díjat kapott Zágrábban. *Esti Hírlap* 1965. szeptember 14.
KISS Tamás beszámolója. In Láttuk, hallottuk. Színházi tudósítások. *Petőfi rádió* 1964. december 18. 19.40 (Leirata megtalálható az OSZMI cikkarchívumában.)
LÉTAY Vera: Két és félezer éves tragédia és a fiatalok. *Népszabadság* 1964. december 17.
LUKÁCSY András: Euripidész az Egyetemi Színpadon. *Film Színház Muzsika* 1962. január 5.
M.G.P.: Gőzfürdő. *Népszabadság* 1962. november 1.
MOLNÁR GÁL Péter: Ürügy: Borchert csodabogara. *Hétfői Hírek* 1963. december 16.
NÁNAY István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában.* Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231 o.
NÁNAY István: *Ruszt.* Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2002. 148 o.
–SY: Az ajtón kívül. *Film Színház Muzsika* 1964. január 10.
Z. L.: Egyetemi Színpad: Gőzfürdő. *Magyar Nemzet* 1962. november 1.

12 Az előző évben nem engedélyezték a hatóságok a találkozóra való kiutazást.

„TÁGÍTOTTUK A HATÁROKAT"

A húszas évei elején járó Fodor Tamás kezdetektől részt vett az Universitas munkájában, számos fontos szerepet és főszerepet játszott el, elsősorban Dobai Vilmos rendezéseiben, és egyre inkább részt vett a szervező munkában is. De egyetemi évei alatt sem csak az Egyetemi Színpadon játszott. 1963-ban megkapta első filmszerepét is, amelyet továbbiak is követtek.

– Hogy emlékszel, miképp alakult ki a színjátszó körből az Universitas Együttes, amely az Egyetemi Színpad egyik leghíresebb csoportja lett?

– A második évben a színjátszó csoport tagjai elkezdtek mozgolódni, hogy komolyabban kéne venni a színházat. Ugyanakkor az előző évben a mi előadásainkkal párhuzamosan egy Ruszt József nevű negyedéves színművészeti főiskolás a klasszika-filológia tanszéken megrendezte Menandrosz *Düszkoloszát*, amit akkoriban fedeztek fel, és Trencsényi-Waldapfel Imre professzor lefordított. Rusztot ugyan nem ismertük, de azt mondták róla többen, hogy páratlan tehetségű pali, tehát hívjuk meg őt rendezni.

– Pártos Géza nem akarta komolyabban venni a színjátszó kört? Nem akart belőle színházat csinálni?

– Valószínűleg nem akarhatott, és eleinte mi sem gondoltuk komolyan. De egyre erősebb lett a mozgolódás, hogy csináljunk egy félprofi együttest. Épp a napokban került elém egy három évvel későbbi alapító okirat, ahol, úgy látszik, már nagyon benne voltam a dolgokban, mert én szerkesztettem a szervezeti és működési szabályzatot. És láttam benne Petur István javításait, aki akkor az Egyetemi Színpad igazgatója volt. Hozzá kell tenni, hogy Gáspár Zsuzsa volt az Egyetemi Színpad művészeti titkára, aki azóta nagyon sok mindent csinált: ellenzéki mozgalom, Iparművészeti Múzeum, könyvkiadó. Férje Donáth Péter volt, aki később legendás kaposvári előadások díszleteit tervezte.[1]

Amikor megalakult az Universitas, Dobai Vilmos lett a főrendezője, aki valószínűleg Petur Istvánnak volt az unokatestvére. Ruszt József csak beosztott rendező lett Dobai

1 Donáth Péter (1938–1996) festő, filmkészítő és díszlettervező. Ascher Tamás hívta meg 1977-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházba, ahol 1986-ig dolgozott. Többek között ő tervezte az Ascher Tamás rendezte *A szecsuáni jólélek* (1978), a *Hamlet* (1983), az Ács János rendezte *Esküvő* (1979), *Átváltozások* (1980), *A Balkon* (1983), a Babarczy László rendezte *Szeget szeggel* (1978), *Don Juan* (1979) *Liliom* (1982), a Gazdag Gyula rendezte *Tom Jones* (1985) és *Vihar* (1986) díszleteit.

mellett. Ezt az akkor ötödéves színművészeti főiskolás Ruszt rettenetesen méltatlannak érezte, de szerette csinálni az Universitast. Az első bemutatónk Euripidész *Alkésztisze* volt 1961 decemberében. Erről akkor már lelkes híradások jelentek meg, mondván: igazi színházat játszanak az egyetemisták.

– Ki rendezte?

– Gyakorlatilag Ruszt rendezte, de ő csak segédrendezőként vagy játékmesterként volt feltüntetve, mert Dobai volt a főrendező. De azt hiszem, hogy ezt az előadást direkt ketten rendezték, afféle ars poeticaként, jelezve, hogy majd itt ők ketten fognak előadásokat készíteni. Miközben az igazi rendező – ez lassan egyértelművé vált – Ruszt lett. Holott én a nagy sikereimet Dobai Vilmos rendezéseiben értem el, azokban igazán magamra hagyatkozhattam, hisz Dobai a kezdő színészhez nemigen tudott szólni, de volt ízlése és koncepciója, és tudta, hogy milyen darabokat kell választani.

Afféle szmokingos előadás volt Euripidész *Alkésztisze*, amiben én Héraklészt játszottam. Érdekes volt a kar ebben az előadásban: Mezey Kati, aki költő lett, Semjén Anita, aki később Herskó Jánosnak az Egyetemi Színpadon is forgatott *Párbeszéd* című filmjének lett a főszereplője, Jordán Tomi mint a legfiatalabb színész került akkor oda, ő játszotta Apollót. Fontos szereplő volt Kristóf Tibor, a címszerepet Sólyom Kati játszotta. Halász Péter már ott volt ugyan, de még akkor nem kapott szerepet. Nem volt még elég tehetséges színész. Később (universitasbeli alakításaiban) sem tartottam annyira jó színésznek, mint inkább hihetetlenül érdekes figurának. Az *Alkésztisz* volt az első bemutatónk, de a második évben már bérletet hirdettünk. Évi három-négy bemutatója is volt az Universitasnak, tehát kvázi színházként működött.

Tulajdonképpen nemcsak az Egyetemi Színpadon, hanem az Universitassal is folyton tágítottuk a határokat – elsősorban a műsorpolitikájával. Például az Universitas első bemutatója a már említett Euripidész-darab, az *Alkésztisz* volt. Görögöt akkor még nem nagyon játszottak. Ez nem keltett ugyan nagy revelációt, de azt fontosnak tartották, hogy ezzel foglalkozunk, és így visszatér a magyar színpadra Euripidész – kicsit modernebbül, mint ahogy addig játszották.

Az igazi reveláció az első Ruszt-féle bemutató volt, Majakovszkij *Gőzfürdő*je. Ez volt az az előadás, amelyik először mert arról szólni, hogy a létező szocializmusban – azaz a gőzfürdőben – meg kell ugyan mártózni, de ebből a gőzfürdőből bizony senki nem jut el a kommunizmusba, mert itt olyan emberek vannak, mint például Diadalszkij elvtárs. A szerepet Kristóf Tibi alakította zseniálisan. Én meg a minden hájjal megkent Ivan Ivanovicsot játszottam, aki mindenhol ott van, mert ő az értelmiségnek a hatalomnak lefekvő rétegét képviselte. Nagyon érdekes előadás volt. És revelációnak számított, hogy egy félig-meddig betiltott darabot játszhattunk. Mert ez nem Majakovszkij pártos verseinek hangján szólt. A *Gőzfürdő* merő szatíra volt a létező szocializmusról.

Utána olyan darabok következtek, mint például egy erdélyi írónak, Deák Tamásnak a művei, aztán a német expresszionista szerzőnek, Borchertnek a darabja, majd Brecht… A nagy összeütközés egy spanyol szerző, Antonio Vallejo kapcsán történt. *Az égető sötétség* egy parabolisztikus játék, és két éven keresztül nem engedték bemutatni. Vakok között játszódott. Mindenki vak volt, csak egy ember volt látó, aki elmeséli a többieknek, hogy milyen a világ. A vakok ezt csak innen tudják, mert semmi információjuk nincs róla, csak

az, amit beléjük vernek. Ez egy parabolisztikus játék volt, ami társadalmunk tagjait vakoknak mutatta, akiket a látók félrevezetnek.

– Azt mondtad, hogy az Universitasban színészként Dobai Vilmos rendezéseiben értél el nagyobb sikereket, mert ő nem nagyon foglalkozott színészpedagógiával.

– Így van. A legnagyobb sikerem – erre még ma is emlékeznek, akikkel azokról az időkről beszélek – az előbb említett Borchert-műben, *Az ajtón kívül* című darabban volt. Azt hiszem, 1963-ban mutattuk be.[2] Ez egy expresszionista német dráma, amelyben Beckmannt, a darab főszereplőjét játszottam. Háborúellenes mű, gyakorlatilag monodráma, bár többen is szerepeltek benne. Hetényi Paja volt az egyik partnerem, aki megjön a háborúból, a féllábú. A másik, a lány, akibe beleszeret a főhős, kettős szereposztásban ment. Az egyik nevére nem pontosan emlékszem[3], a másik Böhm Edit[4] volt. De hihetetlen nagy monológok voltak a darabban, amit a rádió is fölvett. Akkoriban mindenféle híres előadásaink voltak, ránk cuppant a televízió és a rádió is.

De nem csak darabok mentek az Egyetemi Színpadon. Például nagyon emlékezetes előadásunk volt az úgynevezett *Bölcsészopera*, amelyben nem feltétlenül színészek játszottak. Ez 1962-ben volt. Én játszottam a fiatal egyetemistát, Dantét, aki bejut a pokol kapuján, vagyis a B portán, amit fizikailag is nehéz volt kinyitni. Baranyi Ferenc[5] rendesen tercinákban írta meg a szöveget, ami fantasztikus irodalmi lelemény volt. A dalok pedig operaáriákból álltak, amelyekre Gyárfás Endrével[6] közösen írtak izgalmas verseket. Baross Gábor[7] karnagy állította össze a zenét, és valódi zenekar kísérte az énekeseket. De volt az egésznek valami kabaré jellege is.

Szóval én éjjel-nappal ott éltem az Egyetemi Színpadon, sokszor ott is aludtam az öltözőben. Részt vettem a jegyiroda munkájában is, a gazdasági tevékenységbe is belekóstoltam – úgyhogy sok mindent megismertem a Színpad gazdasági és jogi hátteréről. (Később ez így volt a Pannónia Filmstúdióban is. Nem tudtam elviselni, hogy ne legyek mindenben benne, ami szervezés, mert a dolgokat egészében akartam megérteni.) A színházi előadásokkal párhuzamosan láthattuk a Balázs Béla Stúdió új filmjeit, a kísérleti filmeket, a lengyel filmeket. Olyan kulturális zuhatag ért minket, ami máshol nem érhetett volna. Megalakultak a filmklubok, és jöttek a híres, addig nem látott nagy filmek.

2 1963. december 7-én.
3 Argiropulu Lefteria
4 Böhm Edit előadóművész, tanár, több versmondásról szóló cikk és könyv szerzője.
5 Baranyi Ferenc (1937) költő az ELTE olasz–magyar szakán szerzett diplomát 1962-ben. Ugyanebben az évben jelent meg első verseskötete, melyet számtalan további követett. 1976–92 között a Magyar Televízió zenei osztályának volt főmunkatársa. Elsősorban operanépszerűsítő műsorairól volt ismert.
6 Gyárfás Endre (1936) író, költő. 1961-ben szerzett diplomát az ELTE magyar–angol szakán. Első regénye 1963-ban, első verseskötete 1964-ben jelent meg. Azóta számtalan további verseskötete és regénye jelent meg.
7 Baross Gábor (1930–2009) 1948-ban iratkozott be az ELTE jogi karára, mellette zenei tanulmányokat végzett. 1948-ban megalapította az ELTE Bartók Béla Énekkarát, majd 1957-ben az Egyetemi Koncertzenekart. Mindkét együttest megalakulása óta ő vezette. A 70-es, 80-as években többször volt az Egyetemi Színpad vezetője.

Rózsa Zoltán, Vágó Péter és Fodor Tamás az irodában | Fotó: archív

– Szóval szinte az Egyetemi Színpadon éltél. Nem volt ez túl zárt világ?

– Épp ellenkezőleg, a nyitottságot jelentette. Például az előadóestekkel – és bennük a sok neves színésszel – nagyon sokfelé jártam. Aztán '63-ban elkezdtem rádiózni, és attól kezdve rendszeresen verset mondtam. '63-ban megszereztem az előadóművészi engedélyt is. Ez akkor még nagy vizsga volt, mert repertoárt kellett produkálni. 1964-től kezdve az egyetemi tánccsoportnak lehetősége nyílott arra, hogy nemzetközi porondra lépjen. Kísérőként az Universitasból négyen ki tudtunk velük menni Lyonba. Ez volt az első nyugati út. A rendszernek szüksége volt arra, hogy kiengedje az ilyen csoportokat, főleg a tánccsoportokat. De '65-ben már maga az Universitas is kiutazhatott Nyugatra a *Karnyónéval*. Ez az előadás nem tűnt politikai darabnak, mégis óriási sikert aratott a Jack Lang nevéhez kötődő egyetemi színházi fesztiválon, Nancyban. Onnantól kezdve minden évben mentünk Nancyba, Párizsba, később Londonba.

– Te is szerepeltél a Karnyónéban.

– Én voltam Kuruzs. De ezt már kettős szereposztásban csináltam '65-ben, merthogy közben a József Attila Színházban is elkezdtem játszani, így nem mindig értem rá. A dolog pikantériája, hogy másod szereposztásban Kuruzst Kiss Elemér[8] játszotta, aki a Horn-kormányban kancellária miniszter volt. Nagyon sokféle, később jelentősnek mondott ember

8 Kiss Elemér (1944) jogi diplomát szerzett az ELTE-n 1968-ban. A Horn-kormányban a miniszterelnöki hivatal közigazgatási államtitkára, a Medgyessy-kormányban kancellária miniszter volt.

játszott velünk, például a televíziós Horváth János[9] vagy éppen Kőháti Zsolt[10], aki később a pártközpontban talán egyike volt azoknak, akik az Orfeo-üggyel „foglalkoztak".

– De nem csak az Egyetemi Színpadon játszottál.

– Valóban. Sok mindent mást is csináltam az Universitas mellett. Például 1961-ben Huszár Klára rendezésében játszottam az *Odüsszeusz szerelmei* című darabban. Ott még kis szerepem volt. Ruttkai Évának és Gábor Miklósnak volt ez nagy előadása, amelyben tulajdonképpen az életüket vitték színpadra. Devecseri Gábor nekik írta a darabot. Nagyon érdekes előadás volt.[11] A következő Huszár Klára-rendezésben, Plautus *Amphitruó*jában már főszerepet játszottam. Mindkét Huszár Klára-rendezést játszottuk Szombathelyen is, nyáron, szabadtéren. Az *Amphitruó*nak nagyon érdekes szereposztása volt. Ráday Imre volt az Amphitruo, Szakáts Miklós Jupiter, Mészáros Ági játszotta Akumenát, Mendelényi Vilmossal mi ketten játszottuk a ziccer szerepeket. Mendelényi főiskolás volt, de kilógott a sorból a fizimiskájával. Korán meghalt. Én játszottam Sosiát. Ez azt jelentette, hogy a következő darabban, a *Szamárvásár*ban is benne voltam. A Savaria napokon Szombathelyen mindig valamilyen ókori darabot mutattak be, amit aztán a városmajori színpadon is játszottak.

Nagyon sűrű évek voltak, rengeteg helyen szerepeltem. Például '63-ban elkezdtem filmezni, az egyik főszereplője voltam Bacsó Péter első filmjének. *Nyáron egyszerű* volt a címe, és Ciceró szerepét alakítottam. Mivel én játszottam a legszimpatikusabb hőst – bár akkor még messze nem volt celebkultusz Magyarországon –, rengeteg levelet kaptam a lányoktól, és megjelentem különböző címlapokon. Így hát híres fiatal színész gyerek lettem. Onnantól kezdve próbafelvételeket készítettek velem, játszottam néhány mozifilmben és sok televíziós játékban és tévéfilmben.

9 Horváth János (1944) Az ELTE-n szerzett történelem–spanyol szakos tanári diplomát 1964-ben. Ebben az évben megnyerte a *Riporter kerestetik* első vetélkedőjét. 1969–1994 között a Magyar Televízió munkatársa volt. 2007-től a Magyar Köztársaság kubai nagykövete volt.

10 Kőháti Zsolt filmtörténész, kritikus, műfordító, főiskolai tanár. 1973–77 között volt az MSZMP Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának politikai munkatársa.

11 Az előadást 1961. április 15-én mutatták be. Ruttkai Éva és Gábor Miklós mellett többek között Váradi Hédi, Tordy Géza, Gera Zoltán, Mendelényi Vilmos szerepelt benne. A kérőket az egyetemi színjátszócsoport tagjai játszották.

AZ ÚTKERESÉS ÁLLOMÁSAI
1964–1969

EGYSZERŰ SZERETNI, LÁZADNI?

A huszonkét éves Fodor Tamás 1964-ben kilépett az Egyetemi Színpad falai közül. Filmszerepeket kapott, játszott például Jancsó Miklós Így jöttem (1964) című filmjében, majd az 1968-ban készült Fényes szelekben is. (És közben szerepelt más rendezők műveiben is, például 1967-ben az Egy szerelem három éjszakája filmváltozatában is.) Fontos szerepe volt az 1964-ben bemutatott Bacsó Péter-filmben, a Nyáron egyszerűben, majd szerepelt Bacsó következő filmjében, az 1965-ös Szerelmes biciklistákban is.

A *Nyáron egyszerű*[1] fiatalokról szól, a 60-as évek elején jelentkező új nemzedékről. Emiatt, illetve könnyed hangvétele okán sokan a magyar filmes új hullámhoz sorolják. (Ennek meghatározó alkotásai közül szintén 1964-ben került a mozikba Gaál István filmje, a *Sodrásban*, és ugyancsak ebben az évben forgatta Szabó István az *Álmodozások korát*, bár az csak 1965-ben került közönség elé.[2])

Az ekkor jelentkező új filmes nemzedékhez tartozik Bacsó Péter[3] is, akinek szintén első filmje a *Nyáron egyszerű*. Ez egy munkáskörnyezetben játszódó szerelmes film. Ahogy az egyik figura mondja, amikor felbukkan a főszereplő pár: „Rómeó és Júlia lejött a nép közé." A fiú munkásszállón lakik, a lány ipari tanulóként mutatkozik be az egyik jelenetben, de a társadalmi környezet nem kap különösebb hangsúly a filmben. A bonyodalmak sem ebből adódnak, inkább abból, hogy nem egyszerű dolog szeretni. Mert ez valahogy

1 A filmet 1963 nyarán forgatták, és 1964. március 5-én mutatták be a Bástya moziban.

2 „A Művészeti Tanács megtekintette, és bemutathatatlannak minősítette a filmet – mesélte Szabó István egy interjúban. – Azt mondták, hogy az egész szellemiségével van valami baj… Egyszer csak jött egy telefon: menjek be Aczél György miniszterhelyetteshez. Aczél azzal fogadott, hogy tegnap látta a filmet, kitűnő. Egy lesajnáló mozdulattal fölfelé mutatott, ahol a miniszter székelt, hogy »ezek betiltották«, muszáj valamit csinálni, vágjunk ki valamit a film érdekében. Kérdeztem: mit? Azt mondta: mindegy. Mégis mit? Nem érti?! Hozzon be egy darab filmet, hogy azt kivágta, és változtassa meg a címet." Végül három hónap múlva bármiféle változtatás nélkül, de az Aczél javasolta alcímmel bemutatták a filmet. *Álmodozások kora. Interjú Szabó Istvánnal.* Készítette: Révész Sándor. In *Beszélő évek 1957-1968. A Kádár-korszak története* I. rész. A *Beszélő* politikai és kulturális folyóirat kiadása, Budapest, 2000. 389–391. o.

3 Bacsó Péter (1928–2009) 60-as években készített filmjei elsősorban fiatalokról szólnak, bár egyre komoruló hangnemben. A *Szerelemes biciklisták* (1965), a *Nyár a hegyen* (1967) és a *Fejlövés* (1968) után készítette el az 50-es évekről szóló kultikus *A tanút* (1969), amely tíz évig dobozban maradt.

a felnőtt kor kapuját jelenti. És a fiatalokban nehezen dől el, hogyan is viszonyuljanak egy kapcsolat kínálta kötelékekhez, amelyek átrendezik a családjukhoz, a barátaikhoz, egyáltalán a többi emberhez való viszonyukat, miközben szembesülniük kell azokkal az életlehetőségekkel, amelyeket az adott kor kínál.

(Talán a hitelesség érdekében Bacsó a filmben jobbára amatőr szereplőkkel dolgozott, olyan arcokkal, akik addig nem igen tűntek fel a filmvásznon. A szereplők közül kevesekneknek folytatódott a színészi pályája: Fodor Tamáson kívül a főszereplő lány nővérét alakító Nagy Anna, egy alkalmi ismerőst játszó Fonyó József és a „galeri" egyik tagja, Karikás Péter[4] említhető, illetve Rátonyi Róbert, aki saját magát játszotta a filmben.)

A történet azzal kezdődik, hogy a 22 éves Sándor (Tóth Bence) két év sorkatonai szolgálat után hazatér, és nem ismeri meg a barátja húgát, a 16 éves Katit (Laurentzy Mária), aki még kislány volt, amikor elment. De eztán folyton együtt vannak ők ketten, sokat beszélgetnek – miközben a többiek táncolnak, nevetgélnek, szórakoznak, marháskodnak. Például az egyikük, Töltő (Karikás Péter) belefekszik egy babakocsiba, és a társa, Miletics (Barzó Jenő) tologatni kezdi a babakocsit az utcán, majd leül egy padra egy babakocsis kismama mellé. Beszélgetni kezdenek, aztán egyszer csak anyatejet követelve kidugja a fejét a babakocsiból Töltő, mire a rémült fiatal anyuka kiabálva elrohan. Egy másik jelenetben a fiúk úgy állnak bosszút a lányokon, akik „mindenféle idegen pasasokhoz mennek férjhez", hogy a templomból kilépő menyasszonyt egymást karjába adva ölelgetik, csókolják, lehetetlenné téve, hogy a férje mellé léphessen.

Amerre visz az ár?

Előbb-utóbb Kati és Sándor között is felmerül a kérdés – anélkül, hogy beszélnének róla –, hogy miért is vannak együtt, mit is jelent a kapcsolatuk. A fiú egyszer csak váratlanul azt mondja a lánynak, hogy „jól megvoltam eddig. Minek bonyolítsam?!" „Nem értem, egy szót sem értek" – reagál a lány. „Mit csináljak, nem tudom elmondani, amit akarok" – válaszolja csendesen Sándor. Kati mégis érti: „Többet már ne is találkozzunk?"– kérdezi. „Ne!" – mondja a fiú.

De nem is a szavak szintjén dől el a kapcsolatuk. A fiú „bejelentésére" a kétségbeesett Kati egy kismacskára támad rá, aki eddig követte őket. „Azt hitted, hogy van kedvem hülyéskedni? Azt hiszed, hogy érdekelsz"– mordul rá, és dühösen ráhajítja egy fadarabra, amit belök a folyóba. De amikor látja a cica tehetetlen vergődését, sodródását az árral, rohanni kezd a parton, segíteni szeretne rajta, de már nem tud. Kati kétségbeesése („Nem akartam, bizony isten, nem akartam") zavarba hozza Sándort. Próbálja vigasztalni („Falun a legtöbb kismacskát megfojtják"), nem sok sikerrel. Aztán hamarosan meglátják a cicát a parton, valahogy mégis kivergődött, és most éppen lerázza magáról a vizet. „Te érted ezt?" – kérdezi a lány. „Nem. De biztosan ennek is van oka" – válaszolja a fiú.

Valójában ez a jelenet kettejük kapcsolatának metaforája. Összetartozásuk próbatétele, ami a kiscicával történik. A kérdés az, hogy ugyanezt képesek-e megtenni egymással. Megszabadulhatnak-e attól, aki „rájuk akaszkodott". Hagyják-e a másikat sodródni, amerre viszi az ár. Képesek-e elviselni ridegségük terhét. Közömbösek tudnak-e maradni,

4 Karikás Péter (1937–2003) diplomata, kaposvári színész, műfordító, Karikás Frigyes író fia.

vagy az együttérzésük, empátiájuk válik erősebbé? Sándor és Kati összetartozása így nem racionális vagy morális szinten dől el, hanem valami elemibb szinten, amire valóban nem igen találhatók szavak. A „szakítási" jelenet ellenpontjaként később a vasúti hídon már arról beszél Sándor, hogy mennyire szerencsés, hogy ugyanabban a korban született, mint Kati, és mi lenne velük, ha valamelyikük például száz évvel korábban élt volna. De az átrobogó szerelvény miatt persze Kati egy szót sem ért ebből a „vallomásból".

Az expozícióból az derül ki, hogy a film valójában arról beszél, hogy tényleg nem egyszerű szeretni – még azoknak sem, akik egymásnak rendeltettek. (Ezt erősítik a barátok folytonos kommentárjai, akik kételkedve szemlélik Kati és Sándor kapcsolatának különféle fázisait, újabb és újabb fordulatait. Ők nem sok esélyt adnak a folytatásra, és folytonos jóslataik a majdani kijózanodásról, a kapcsolat várható végéről szólnak.)

Próbatételek

Mert ez a szerelem egyre újabb próbatételek elé kerül. A következő választópontot az jelenti, amikor Sándort három hónapra elküldik egy hajó próbajáratára a tengerre. (Úgy tűnik, hogy a hajógyárban dolgozik, de erre csak egy-két kép utal.) Kati egy szerencsétlen véletlen miatt nem tud elbúcsúzni a fiútól, mert a villamos, amivel hozzá utazik, összeütközik egy hordókkal telepakolt lovas kocsival. A jelenetnek a korra leginkább jellemző részlete az, amikor egy jól öltözött öregúr kezdi összeírni a jelenlévők neveit, foglalkozását, családi állapotát, mert szerinte szükség van a szemtanúk adataira. Kati pedig – akárcsak a többi jól nevelt állampolgár – engedelmesen diktálja le az adatait. Csak a villamosvezető ideges, veszekszik a kocsissal („mit fogja a lovakra, maga nem lát") és azt kiabálja, hogy ő addig innen el nem mozdul, amíg ki nem jön a rendőr. Akinek ez nem tetszik, az menjen taxival. Erre Kati futva indul tovább, de mire a kikötőbe ér, már elment Sándor hajója. A fiú nem tudja, hogy mi történt – és soha nem is tisztázzák egymással –, de bosszúból a három hónap alatt egyetlen sort sem ír a lánynak. Ám amikor hazajön, valahogy mégis egyértelmű, hogy ők ketten összetartoznak.

A kapcsolatuk következő fázisa, hogy összeházasodnak – anélkül, hogy önálló felnőtt, közös életük bármiféle feltétele adott lenne. Mindenki kételkedik is a dolog értelmében. Kati anyja sürgölődik és sopánkodik, de titokban segíteni próbálja a fiatalokat. A lány apja viszont a házasságkötés után sokáig hallani sem akar Katiról. Később pedig – amikor problémák adódnak a kapcsolatban – azt hajtogatja, hogy ő megmondta előre. És amikor a fiatalok „megkövetik" – „mi nem akartunk senkinek semmi rosszat, de a magunk életét szeretnénk élni" –, a maga szűkszavú modorában csak annyit reagál: „mi már nem tudunk beszélni egymással". (Sokatmondóak ezek a jelenetek is, a maguk közhelyességével: azokról a banalitásokról beszélnek, amelyek nemzedékek között támadnak, anélkül, hogy bármi fontos is történt volna. Nem tesznek egymás ellen semmi, csak épp annyira eltérőek azok az evidenciák, ami alapján élni akarják az életüket, hogy nem érthetik egymást.)

Sándorék barátai viszont általában a házasság értelmében kételkednek. „Kérdezd meg az öregedet, hogy mi lesz a szerelemmel a házasságban" – mondja az egyikük. Más viszont egyszerűen az elköteleződés értelmét vonja kétségbe: „Ha szerelmes leszek egy lányba, rögtön azokra kell gondolnom, akikről miatta kell majd lemondanom, így már nem is szeretem."

Laurentzy Mária, Fodor Tamás (Cicero), és Tóth Benedek | Fotó: archív

Az „elköteleződés" jelenti Kati és Sándor házasságban is az egyik fő problémát. Katira – miközben jó „háziasszony" módjára a piacot járja, hogy vacsorát főzzön az urának – ráakaszkodik egy fiú (Fonyó József), egy afféle külvárosi szívtipró. Követi Katit, és a legkülönfélébb helyzetekben szólítja meg. Kati eleinte megpróbálja lerázni, majd enged a számára ártatlan játéknak, és szinte az egész délutánt a fiúval tölti. Aztán meg Töltővel, akivel a parton találkozik. Ő csak beszélgetni szeretne a lánnyal, „az életről meg magamról, mert nincs, aki megértene". Hazaérve Kati mindent azonnal elmesél Sándornak, a fiú azonban sértődötten reagál: fogja magát, és maga is elindul kalandokat keresni. Így Kati egyedül tölti az éjszakát, majd másnap hazaköltözik. De néhány nap múlva már ott várja a kapuban őt Sándor, és csak néhány lépést kell megtenniük egymás mellett, hogy máris fogják a másik kezét. A kalandok csábításánál mégis csak erősebb lesz az összetartozásuk.

„Elment a nyár, és észre sem vettük"

A fiatalok másik nagy problémája, hogy nincs hol lakniuk. Ezért költöznek ki egy csónakházba a Duna egyik kis szigetére. „Szerintem a szerelem egyszerű" – mondja Kati. „Nyáron egyszerű – vágja rá Sándor. – De télen…" „Ha én lennék a kormány, már régen adtam volna" lakást – mondja később Kati. „Mert ki ennek az országnak a támasza, ha nem mi – folytatja. – Egyszerű ez, mint egy pofon." „Ne beszélj pofonokról" – mondja keserűen Sándor, mert nemrég pofozkodott éppen: a barátjával, Mileticcsel verekedett össze. Úgy tűnik, hogy az egykori barátok közt is elromlott valami. Ez derül ki azon a „bulin", amikor utoljára összejönnek.

A fiúk mindannyian érzik, hogy fel kellene nőniük, de egyikük sem tudja, hogy mit is kezdjen magával. Van, aki beiratkozott az esti technikumba, hiszen „élete végéig mégse marháskodhat az ember". „Súlyt fogok emelni" – mondja ugyanebben a jelenetben a Fodor Tamás játszotta Ciceró. „Te?" – kételkednek a többiek. „Olyan izmos leszek. Kitűztem magamnak – bizonygatja Ciceró. – Vagy pedig megtanulok spanyolul, és elmegyek Kubába harcolni." „Sokat ittál, kisfiú" – inti le szkeptikusan Miletics.

Fodor Tamás a fiúk baráti társaságának egyik különös tagját játssza a filmben. Ciceró sok részletben feltűnik, de van két olyan részlet, amikor róla szól a jelenet. Az egyikben a fiúk valahogy át akarják mulatni az éjszakát, mert átengedték a szobájukat a munkásszálláson Sándornak és Katinak, hogy legyen hol eltölteniük a nászéjszakájukat. De Ciceró kivonja magát a közös muriból, közli, hogy dolga van, és el kell mennie. A többiek úgy találják, hogy biztos nő van a dologban, de Ciceró csak mosolyog, „nem mondhat semmit", és elmegy. Hajnalban látják őt újra a fiúk, amint egyedül ül egy vendéglő teraszán, és maga elé bámul. „Hát te mit keresel itt" – kérdezik tőle. „Semmit – mondja keserűen, – gondolkozom".

A másik jelenetben Ciceró kilátogat a barátaihoz, de csak Sándort találja otthont. Vele beszélget, miközben várják haza Katit. Szakállt fog növeszteni – jelenti ki –, mert unja a pofáját. Aztán belevágja bicskáját egy fába, mert „elment a nyár, és észre sem vettük". Majd közli, hogy hetek óta ír egy verset, de nincs még címe, és el sem akarja mondani, mert „ha kimondom, olyan hülyén hat, a fene sem érti".

Cicero félszeg, mégis derűs gesztusai valahogy az egész filmet összefoglalják. A *Nyáron egyszerű* a nagyot mondás hevülete nélkül beszél egy új nemzedékről, amely a saját útját keresi, miközben erre még nincsenek pontos szavaik, és talán a szándékaikat sem értik igazán. Lázadásuk egyelőre annyi, hogy nem akarják folytatni az előttük járó nemzedék(ek) életét. De hogy milyen sorsot találnak maguknak, arról alig tudnak még valamit. Nyáron – amíg fiatal az ember – egyszerű. „De ha jön a tél?" (És amikor ezt kérdezi a film végén Sándor, akkor eszünkbe jut egy film eleji jelenet: a fiatalok egy idős ember fotóalbumát nézegették, aki el akarja adni a képeket, hogy pénzhez jusson. Közben magyarázgatja a fiataloknak, hogy melyik fotóhoz milyen emlék fűződik. A jelenet végén Kati elsírja magát: „muszáj megöregedni?")

De egyelőre még az út elején tartanak. A *Nyáron egyszerű* záróképében a hajnali kompon utaznak Sándorék rengeteg álmos ember között, nyilván munkába mennek. A komp dübörgését lassan elnyomja, ahogy Kati egy gitárral a kezében énekelni kezd. Sándor a vállára teríti a kabátját. A hajó lassan úszik a Dunán.

„KOPÁRSÁG A VÉGTELEN HATÁRÁN"

„Fodor Tamás színpadi bemutatkozása nagy öröm – de nem nagy meglepetés" – írta 1965 márciusában az Esti Hírlap. „Legalábbis azoknak nem, akik az Egyetemi Színpadon évek óta figyelemmel kísérik a tehetséges tanár szakos fiúnak, az Universitas Együttes törzstagjának alakításait. Néhány filmrendező már észrevette, örülünk, hogy végre egy színház is felfigyelt rá." (F. F.)

A huszonéves Fodor Tamás 1965-től lépett fel a József Attila Színház előadásaiban, ahol elsősorban Kazán István rendezéseiben kapott szerepet. Ha áttekintjük azokat az előadásokat, amelyekben Fodor Tamás játszott, a korabeli hivatásos színházi életről is képet kapunk, bepillanthatunk a kor gondolkodásmódjába, ízlésébe, színházi szemléletébe, és a színikritika szempontjait figyelve a korabeli nézők elvárásairól, az előadások hatásmechanizmusairól is benyomásokat szerezhetünk.

Az angyalföldi József Attila Színház (Déryné Színpad néven) egy eredetileg művelődési háznak készült épületben nyílt meg 1953-ban, és operetteket játszott. A József Attila Színház nevet 1955 őszén kapta, amikortól a Vígszínház (akkori nevén Magyar Néphadsereg Színháza) kamaraszínházaként kezdett el működni. Elsősorban szórakoztató darabokat mutatott be (*Nem élhetek muzsikaszó nélkül; Nagymama*; Lehár Ferenc: *Pacsirta*), de tartottak itt Molière-bemutatót is (*Férjek iskolája / Kénytelen házasság*).

1956 őszétől önállóvá vált a színház, de megőrizte szórakoztató, népszínházi karakterét. Első, programadó bemutatója *A szabin nők elrablása* volt. De komolyabb művek is színpadra kerültek a József Attila Színházban: itt tartották 1956. október 6-án – Rajk László újratemetésének napján – az ötvenes évek koncepciós pereire utaló, és ennek morális következményeit taglaló Gáli József-darab, a *Szabadsághegy* bemutatóját. A csak néhány előadást megért darab premierjén állítólag ott volt – s ünneplésben részesült – Nagy Imre is.[1]

1 „A premierközönség, miután észrevette, lelkesen ünnepelte a nézőtéren családja és hívei körében megjelent volt és jövendő miniszterelnököt, Nagy Imrét" – emlékezik Petőfi-körös barátai beszámolója alapján Földes Anna (a *Criticai Lapok* 2006/11-es számában). Az előadás egyik szereplője, Joó László „megírja a könyvében, hogy a bemutató szünetében Makk Károllyal együtt bement az öltözőjébe Nagy Imre, és olyan lelkesen beszélt a látottakról, hogy csak késve lehetett folytatni a darabot". A színpad kertésze. Koltai Tamás Joó László *Burokban születtem* című könyvéről. *Színház* 2011. 4. sz.

A József Attila Színház (jobbra) és környéke (1958) | Fotó: Fortepan

A József Attila sikeres színház lett. Egy 1966-os újságcikk ezt a következő tényekkel támasztja alá: „Budapesten ma az Operaházon kívül a József Attila Színháznak van a legnagyobb létszámú állandó közönsége: 13 ezer bérlettulajdonos váltott előre jegyet a színház előadásaira. Ez azt jelenti, hogy minden premier után 25 teltházat biztosítanak a bérletesek." Ugyanebből a cikkből az is kiderül, hogy „a József Attila Színház az egyetlen budapesti társulat, amelynek látogatói között túlnyomóan munkásokat találunk." (NÉZŐTÉRI)

A siker alapvetően a műsorpolitikának volt köszönhető, amely Fodor Imre igazgató nevéhez köthető, aki 1956-tól egészen haláláig, 1975-ig vezette a színházat. Törekvéseit így jellemzi az imént idézett cikk: „három alapvető elve volt: alkalmazkodni a kultúrterem céljaira épült helyiséghez, a közönséghez és a társulathoz. Ezért aktuális darabokat, érdekes drámákat s nem utolsó sorban jól szórakoztató műveket kívánt műsorra tűzni, olyanokat, amelyek megnyerhetik a közönség tetszését". „Sok néző kezdetben nem darabokhoz ment, hanem színészekhez. Ha ez vagy az a művész játszott a produkcióban, megvette a jegyet, bízott bennük ennyire. S a művészek meghálálták a bizalmat, az elmúlt évtizedben több nagyszerű alakítás emléke fűződik a József Attila Színház színpadához. Emlékezetes csúcspontnak tartják pályájukon a művészek is a *Váljunk el*-ben Ráday Imre[2] és Komlós Juci kettősét[3], Sinkovits Imrének *A három testőr*ben[4], Kállay Ilonának* *A megperzselt*

2 Ráday Imre „önkéntes száműzetésbe" vonult ide.

3 Sardou megzenésített vígjátékát 1957 őszén mutatta be a színház. Az előadás nagy siker volt, több mint kétszázszor játszották.

4 Sinkovits 13 szerepet alakított virtuóz könnyedséggel az 1962-ben bemutatott, Jaroslav Dudek rendezte előadásban.

*lányok*ban nyújtott alakítását[5], a főiskoláról éppen kikerülő Bodrogi Gyula *Bunbury*jét[6], Gobbi Hildát az *Egérút*ban[7] vagy az *Üvegfigurák*ban." (Nézőtéri)

A József Attila Színház társulatát „erősítette" az a kultúrpolitikai elv is, hogy a város peremén lévő színházban olyan színészek is játszhattak, akik a vezető fővárosi színházakban valamilyen büntetés miatt nem kerülhettek színpadra. Gobbi Hildának Major Tamás mondott fel 1959-ben a Nemzeti Színházban, és helyezték át ide; '56-os szerepvállalása miatt került a József Attila Színházba Sinkovits Imre[8] és Darvas Iván[9].

Arculatváltás?

„A szórakoztatás szándékát fel nem adva egyre igényesebb műveket tűzött műsorra a színház." (Nézőtéri) 1965-ben a *Film Színház Muzsika* kritikusa is úgy látja, hogy „az utóbbi három esztendőben észrevehetően megváltozott ennek a színháznak az arculata". (Lelkes) Ez nyilván azzal függött össze, hogy 1962-től új főrendezője lett a színháznak. „Kazán István színházformáló főrendező. S a nézők is szemlátomást felnőttek a színház többet, mást akarásához. Az új út első jelentős szakasza talán az *Üvegfigurák*[10] előadása volt. (Szintén Kazán rendezte.) Ezt követte a *Hozomány nélküli menyasszony*[11] (nagy közönségsikere volt)." (Lelkes) Ezután Kazán színre vitte Szomory Dezső *II. József*et Darvas Ivánnal a címszerepben[12], és Osztrovszkij *Utolsó áldozat* című művét[13] Gobbi Hildával, Ráday Imrével*, Darvas Ivánnal a főszerepekben, „s most elérkeztek Beckethez", Anouilh darabjához. (Lelkes) „Talán nem túlzás azt az állítást sem megkockáztatni, hogy talán eddigi legjelentősebb teljesítményüket üdvözölhetjük a *Becket*ben" – írja egy másik korabeli kritika. (Bernáth)

A bemutató nemcsak szakmai, hanem közönségsikert is aratott. De valószínűleg „aligha tudtak volna Anouilh *Becket*jéből hetven előadást tartani, ha az első években mutatják be … és Szomory *II. József*je sem talált volna olyan visszhangra, ha a közönség nem szórakozik kitűnően Oscar Wilde *Bunbury*-jén és sok más zenés vígjátékon." (Nézőtéri) A József Attila Színház arculatának ez a bővülése ellentmondásosabban fogalmazódik meg egy másik korabeli cikkben: „A *Becket avagy az Isten becsülete* kritikái szinte mind dicsérték a vállalkozást. De amíg eljutottak a bemutatóig? Milyen sokszor hallották a lekicsinylés hangján, hogy miért éppen ők, a József Attila színházbeliek akarják eljátszani Anouilh intellektuális drámáját." (Lelkes)

5 1957 októberében mutatták be Ráday Imre rendezését.
6 Oscar Wilde darabját Ráday Imre rendezésében *Hazudj igazat* címmel 1959 februárjában mutatta be a színház.
7 Gyárfás Miklós darabját Pethes György állította színpadra 1965-ben.
8 1963-ig volt a József Attila Színház tagja, majd visszatérhetett a Nemzeti Színházba.
9 22 hónapos börtönbüntetés, majd három év segédmunkáskodás után térhetett vissza a színpadra, előbb Miskolcon, majd a József Attila Színházban. 1965-ben szerződött a Vígszínházhoz.
10 Tennessee Williams darabjának négy szerepét Gobbi Hilda, Örkényi Éva, Bodrogi Gyula és Sinkovits Imre játszotta. Az előadást 1963. április 20-án mutatták be.
11 Osztrovszkij darabját Kazán István rendezte, az előadás főszerepeit Gobbi Hilda, Szemes Mari, Ráday Imre, Kaló Flórián, Darvas Iván játszotta.
12 Bemutató: 1964. január 21. Két hét múlva (1964. február 7.) a Nemzeti Színház is műsorra tűzte a darabot Major Tamással a címszerepben.
13 A darabot Háy Gyula fordította. Bemutató: 1964. október 3.

Anouilh: Becket

1965. február 20-án került először színre a kor népszerű, sokat játszott drámaírójának, Anouilh-nak a műve a József Attila Színházban. A XII. században élt „Becket Tamás canterbury érsek otthonosan mozog a színpadon – írja egy korabeli kritika. – Korunk jeles drámaírói vetélkednek érte. Alakját gyönyörű versekbe faragta T. S. Eliot és Christopher Fry[14], és a *Gyilkosság a székesegyházban* elioti költészete után az egyik legsikeresebb francia, Jean Anouilh sem tudott ellenállni a kísértésnek. 1960-ban mutatták be nagyszabású művét, a *Becket avagy az Isten becsületé*t, s a darab nálunk először a *Nagyvilág*ban jelent meg érzékeny és finom magyarításban, majd most a József Attila Színház színpadán Czímer József hű tolmácsolásában." (Ungvári)

A korabeli kritikákból az is kiderül, hogy a drámaíró megítélése korántsem egyértelmű. „Anouilh nem afféle bulvárszerző, akinek Pesten kikiáltották" – sieti leszögezni például az egyik kritikus. (Geszti) Más viszont úgy látja, „a színpad nagy boszorkánymestere, akinek minden fogás és trükk a kisujjában van, bármely feladatot egyenlő könnyedséggel és ügyességgel old meg, s nemcsak okos, hanem szellemes is". (Nagy P.) Egy harmadik kritikus szerint az a probléma, hogy „Kazán klasszikusnak vélte Anouilh-t", pedig „néhány erélyes és további húzás még ennek a mesternek sem ártott volna". (Ungvári) Ezzel szemben más úgy gondolja, hogy „Kazán helyesen tette, hogy nem „húzott" a szövegből, hanem [Anouilh] minden sorát elemezve megkereste a második és harmadik jelentésrendszereket is a mondatok mögött". (Geszti) (Ennek persze az is következménye lett, hogy az előadás több órás, „kíméletlenül hosszú" (Ungvári), bár ekkoriban – ahogy ez az írásokból kikövetkeztethető – jóval hosszabbak voltak a színházi előadások, és ezt a nézők is elfogadták, természetesnek tartották.)

A *Becket*, Anouilh „világsikert aratott drámája" „azt a különös, szenvedélyes és halálon túl élő barátságot" dolgozza fel, „amely Becketet Henrik királyhoz fűzte. Azt a különös, rejtélyes átváltozást, amelyen a világfi Becket keresztülment, míg léha ficsúrból az egyház hatalmának szent vértanúja lett." (Nagy) „A kicsapongó, léha Becketet a szeszélyes király érseknek nevezi ki. S ő éppoly hűséggel lesz az isten szolgája, amilyen ravaszsággal szolgálta földi uralkodóját s királyát." (Ungvári)

A felelősség súlya

Bár Veres Péter – fél évvel korábban a *Nagyvilág*ban közölt olvasónaplója szerint „ezt a darabját [Anouilh-nak] nálunk úgy sem igen adják elő, mert itt egy szentté avatott hősről és az Isten becsületéről van szó", de ezzel – mármint a darab értelmezésével – vitába száll a *Film Színház Muzsika* szerzője: „Nem hinném, hogy [Veres Péter] jól értette a drámát: nem Isten becsületéről szól ez a darab, hanem az emberéről, aki megtalálta a maga feladatát, s megkereste hozzá a módot, hogy fölnövekedjék a feladathoz." (Geszti)

14 Az angol költő és drámaíró (1907–2005) *Curtmantle* (1961) című drámájában foglalkozott Beckettel.

Ugyanerről a problémáról így beszélt a Becketet megformáló Darvas Iván egy interjúban: „Én Becket Tamást szobrászhoz hasonlítanám. Úgy tekint a királyra, mint alkotó a nyersanyagra. Királlyá akarja gyúrni! ... Becket titka, hogy keresi magát. Személyét lényegtelennek, esetlegesnek tartja. Fehér folt van a becsülete helyén, vacuum a lelkében. Feladatra vár. ... Az érsekség elfogadása után megtalálta a feladatát. A vacuum eltűnt a lelkéből. Ismét szobrász lett. Önmaga szobrásza." (Nagy J.)

A *Film Színház Muzsika* kritikusa szerint is erről szól az előadás: „miként növekszik a felelősség súlya alatt az arra alkalmas ember – hőssé. Miként teszi magát azonossá a maga faragta szoborral." (Geszti) A felelősség kérdése más írásokban is hangsúlyosan megjelenik: „a József Attila Színház, Kazán István rendezése – egyébként igen helyesen – a gondolatsor progresszív részét emelte ki: azt tudniillik, hogy Becket felelősséget vállal az angolszászokért és a rábízott egyházért, mert csak így látja értelmét az életének." (Bernáth)

Egy színpadi motívum – két azonos füttydallam összekapcsolásával – a kritikus azt is érzékelteti, hogy itt valójában az értelmiség felelősségvállalásáról van szó. „Valamikor az első felvonás közepe táján a színpadról könnyű léptekkel távozó Becket fütyüli először az egyszerű kis dalocskát, hogy az utolsó felvonás utolsó képében a színpadról megkorbácsoltan távozó, mégis győzedelmes király ajkáról halljuk felcsendülni utoljára, mielőtt a függöny végleg összecsapódna Anouilh drámája után. Mint stafétabotot veszi át a kis dallamot, s a darab tulajdonképpen arról szól, hogy mi történik a váltásig.... Mire lehull a függöny, a felelősséggel járó harc örömeit felismerő Becket már halott. A király ölette meg. De barátja elvesztéséért drága árat fizet: megperzselte a gondolkodás lángja, kínzó magányba zuhan, hogy a végén a kis füttyel az ajkán átvegye Beckettől a dekadens értelmiség több évszázados előképének terheit." (Bernáth)

A felelősség kérdését az egyik cikk tágabb színházi kontextusba helyezi: „Színpadjainkon ezekben a hónapokban hallatlan erővel jelentkezik a felelősség gondolata. Hamlet[15], Orestes[16], Götz[17] mindannyian ezt bizonyítják. Becket Tamás is egy közülük." (Nagy J.) Néhány írásban határozottan megfogalmazódik az is, hogy a hatalom és a gondolkodó ember, az értelmiség konfliktusáról szól Kazán István rendezésében Anouilh darabja. Miközben más írások arról vitatkoznak egymással, hogy a darab „mit is akar mondani, hogy

15 1964. április 23-án mutatta be a korszak egyik legfontosabb előadását a Madách Színház. Shakespeare drámáját Vámos László rendezte, Hamletet Gábor Miklós játszotta. A bemutató egy 1962-es előadás felújítása volt, de számos szereplő kicserélődött benne. Gábor Miklós mellett megmaradt Avar István (Horatio), Lőte Attila (Laertes), Vass Éva (Ofélia). De Claudiust Greguss Zoltán helyett Bessenyei Ferenc, Gertrudot Simor Erzsi helyett Tolnay Klári, Poloniust Pécsi Sándor helyett Ajtay Andor játszotta.

16 1965. február 26-án mutatta be Aiszkhülosz *Oreszteiáját* a Nemzeti Színház Marton Endre rendezésében. A trilógia második *(Síri áldozat)* és harmadik részében *(A Jólelkűek)* szereplő Orestest Sinkovits Imre játszotta. Aiszkhülosz trilógiája először 1964. december 12-én került magyar színpadra az Universitas Együttes előadásában az Egyetemi Színpadon. Az előadást Ruszt József rendezte, és Fodor Tamás játszotta Oresztészt. Lásd erről az *Egy mindig izgatott, mindig érdekes színház* című fejezetben írottakat.

17 Sartre *Az Ördög és a Jóisten* című darabjának főszereplője. A művet 1964. szeptember 26-án mutatták be a Thália Színházban Kazimir Károly rendezésében, Nagy Attilával Götz szerepében.

akar-e egyáltalán mondani valamit". (Pomogáts) De több cikk inkább csak sejteti, hogy mi járhatott a korabeli nézők fejében, miközben a József Attila Színház előadását nézték.

„Nyugtalanító alak"

A *Népszabadság* cikke például felidézi a darab indítását: „Anouilh darabjának első jelenete a canterbury székesegyházban játszódik. Itt van Becket Tamás sírja. Jön II. Henrik király. Térdre hull. Imádkozik. Mögötte, a pillérek árnyékában nyugtalanító alak jelenlétét kezdjük sejteni. »Nem gondolod, hogy jobb lett volna, ha egyetértünk« – kérdezi a Király.

A pillérek árnyékából kilép Becket Tamás érseki díszben, amit halála napján viselt, amikor a Király megölette, és szelíden mosolyog: »Nem érthettünk egyet.« A Király ekkor azt mondja panaszosan: »úgy voltunk mi ketten, mint két fivér. Ah, azok voltak a szép idők.« És Becket így tud válaszolni: »Nem érthettünk egyet, két süket vitatkozott.«

A párhuzamosan futó sorsok hirtelen szétválása, az egymással való látszólag akaratlan, mégis visszavonhatatlan szembefordulás – ez Anouilh drámáinak visszatérő sorsmotívuma... A *Becket avagy az Isten becsületé*ben annyi az új, hogy itt szerelmek szétszakadása helyett egy barátság pusztulását írja meg. Később megértjük, hogy ez a dráma életművének új vonása. Mi más benne? Éppen Becket. A »nyugtalanító alak«, kinek jelenlétét már a pillérek árnyékában sejteni kezdjük." (Sándor)

A fenti sorokat olvasva – és magunkat 1965-be képzelve – lehetetlen, hogy a „nyugtalanító alak"-ról, a király által meggyilkoltatott harcostársról ne '56 emléke és Nagy Imre jusson eszünkbe – különösen azért, mert ezt a „nyugtalanító alak"-ot egy '56-os elítélt, Darvas Iván játszotta, aki akkoriban térhetett vissza a színpadra.

Színészi alakítások

A korabeli kritikák az előadás értékei közül egyértelműen kiemelik a színészi alakításokat, mindenekelőtt Darvas Iván játékát. „Az érett és képességei teljes birtokában fölényesen játszó színész" (Ungvári) „hűvösen elegáns világfiként indítja, aztán az emberség fényes sugárköreibe emeli Becketjét. Játékában ott az anouilh-i hős alakjának sokféle vonása, az önmagát kereső ember küzdelme. De azt a sokáig elfojtott, titkolhatatlan belső érzékenységet, a tisztaságot, ami Becketet mindig elválasztja környezetétől, csak az utolsó jelenetben érezteti meg igazi erővel. S ez a különös tisztaság néha a szövegmondásban is meghomályosodik." (Sándor) De van olyan kritikus is, aki úgy látja, hogy bár „Darvas Iván Becketje sem rossz alakítás, de mintha most fáradtabb lenne, sokszor halljuk azokat a hangjait, látjuk azokat a gesztusait, amelyek más szerepeivel kapcsolódtak össze az emlékezetünkben". (Bernáth)

A Király szerepét a pályája elején lévő, fiatal Koncz Gábor[18] játszotta. „Vitát nem tűrően bizonyítja be e szerepben tehetségét, rátermettségét – de ma még inkább küzd a szereppel" – véli az *Élet és Irodalom* kritikusa. (Nagy P.) Más szerint viszont „ez az előadás

18 Koncz Gábor (1938) 1963-ban végzett, majd 1965-ben szerződött a József Attila Színházba. Itteni első szerepét a *Becket*ben játszotta. Ez időben az Irodalmi Színpad előadásaiban is szerepelt. 1971-ben szerződött a Vígszínházba.

figyelemre méltó színésszé avatta. Koncz triviálisan durva, erőteljes és természetes eszű, indulatos és csalafinta kezdetben, s előttünk válik belőle önmagát fegyelmezni tudó, mélyen gondolkodó lénnyé." (Bernáth)

A legtöbb kritika magát a társulatot is dicséri: „a József Attila Színház együttese szép és közös társulati munkával jelenítette meg a *Becket*et" (Ungvári) , ugyanakkor jónéhány mellékszereplőt is kiemelnek: „Érdekes karaktert rajzolt számos színész; így nagy hatással, bár nem mindig nemes eszközökkel Horváth Gyula a francia királyban; egyetlen pompásan eltalált hanghordozással Sugár László Zamelli bíborosban, okos tartózkodással Szabó Ottó a londoni érsekben" (Ungvári), bár egy másik kritikus szerint „London püspöke talán túlságosan merevre és egysíkúra sikerült", és megjegyzi, hogy „a rendezőnek a többi püspök szerepét is alaposabban ki kellett volna dolgoznia. Annál jobban tetszett Fodor Tamás kisbarátja és néhány mondatban is Lóránd Hanna királynője." (Bernáth)

Fodor Tamás szerepéről és játékáról részletesebb leírást is olvashatunk: „Megkötözött keze remeg, földre sütött szeme dühösen villog tonzurás üstöke alól, amikor Becket elé vezetik. A sikere és hódításai teljében lévő elfogathatná, kínvallatásnak vethetné alá a kis szerzetest – akinél élesre fent kést találtak az őrök, amikor a palotába akart hatolni –, de váratlan fordulattal futni hagyja a fiút. A 16 éves, törékeny, vakmerő, fanatikus kis szerzetesben ifjúkori, megalkuvás nélküli önmagát véli látni. Epizód szerep a kis szerzetes figurája – de a *Becket* József Attila színházbeli nagy szereplőgárdájában is feltűnik." (f. f.)

Hét lóca átváltozása

A József Attila Színház *Becket*-előadásának értékei között nemcsak a színészi alakítások említhetők, hanem a rendezői megoldások is. „Nagyon érdekes a színpadkép elképzelése – meséli Darvas Iván a *Becket* próbáiról készült interjúban. – Bútor helyett hét lócát látunk csupán. A pad egyszer oltár, máskor trónszék, a Királlyal való utolsó találkozáskor paripa." (Nagy J.) A hét lóca átváltozásai stílusteremtő eszközként hatnak. „Anouilh naturalistának tetsző instrukciói („a király lóháton vágtat, bőrkesztyűs kezén egy sólyom...") őt [Kazán István rendezőt] szélsőséges absztrakcióra serkentette. Így jutott el annak a hét lócának remek ötletéhez, amellyel a *Becket* előadásának a stílusát meghatározta. Vagyis, ha a lóca a ló, akkor a lovaglóostor nem más, mint egyszerű pálca, amelyet ha fölfelé fordítottak, sólyommá változott" – emlékszik vissza az előadásra egy későbbi Kazán-interjú készítője. (Gách)

A megoldásról, illetve születéséről maga a rendező is beszélt: „Becket rendezésem ... kulcsa is egy anouilh-i instrukció volt. A szerző Henriket és Becketet többször lóra ülteti. Olvastam, hogy az egyik francia előadáson a szereplők falovon nyargaltak. Nálunk egy ilyen ringlispíl-megoldás kétségtelenül nevetségessé vált volna. Kihagyni azonban nem lehetett a lovat – ebben biztos voltam. De hát mit jelenthet a ló Anouilh-nál, nála, aki jól ismeri a színpadot? – ezen töprengtem heteken keresztül. Itt tanultam meg, hogy az ilyen mértékű naturalista szerzői instrukció a színpadi világ legnagyobb absztrahálására utalhat. Ezzel a ráeszméléssel kezembe került a darab kulcsa: hét darab gyalult lóca is elegendő a lovagláshoz, mely a néző képzeletében hétszer hét variánssá válhat." (Lelkes) Ezt Darvas Iván is így gondolja: „E padok elhelyezésének módja különböző hatást gyakorol a nézőre, segíti asszociatív fantáziáját. Csupán négy fal a díszlet, fény- és hangkulisszák hatása társul hozzá. De ez az ürességg, „a tér csendje" nem kelt semleges hatást, mert ez a kopárság a végtelen határán emelheti ki Becketnek és a Királynak a halál mesgyéjén történő utolsó beszélgetését." (Nagy J.)

Források:

Bernáth László: Két kis füttydallam között. Becket avagy az Isten becsülete. *Esti Hírlap* 1965. február 22.

(f. f.): Tetszett: a kis szerzetes. *Esti Hírlap* 1965. március 10.

Lelkes Éva: A letisztulás évei. Kazán Istvánnak – a Becket után. *Film Színház Muzsika* 1965. március 12.

Gách Marianne: Négyszemközt: Kazán István. *Színház* 1969. 3. sz.

Geszti Pál: Becket avagy az Isten becsülete. *Film Színház Muzsika* 1965. február 26.

Nagy Judit: A hét lóca átváltozása... Anouilh Becketjét próbálják a József Attila Színházban. *Film Színház Muzsika* 1965. január 29.

Nagy Péter: Becket avagy a színpad becsülete. *Élet és Irodalom* 1965. március 7.

Nézőtéri jegyzetek. *Munka* 1965. 4. sz.

Pomogáts Béla: Hatalom és közérdek. *Magyar Ifjúság* 1965. április 24.

Sándor Iván: Becket avagy az Isten becsülete. Anouilh drámája a József Attila Színházban. *Népszabadság.* 1965. március 4.

Ungvári Tamás: Becket. Anouilh műve a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1965. február 21.

NÉPSZERŰ SZERZŐK, SZÍNHÁZI ÚJÍTÁSOK

A Becketben mutatott sikeres epizódalakítása után csak a következő évad derekán kapott új szerepet Fodor Tamás a József Attila Színházban. Az 1965. december 11-én bemutatott Húszévesek ismét egy Kazán István-rendezés volt, amely színházi szemléletében folytatta a Becketben megkezdett utat. Az előadás hasonlóképp a fiatalok problémáiról beszélt, mint a Nyáron egyszerű című film – bár gyökeresen másfajta nézőpontból és szemlélettel közelített a témához. A Húszévesek után – ugyanabban az évadban – egy újabb Kazán István-rendezésben kapott szerepet Fodor Tamás. Ismét egy hazai színpadokon ismeretlen darab, a Párizs bolondja került magyarországi ősbemutatóként színpadra 1966. február 12-én.

A téma akkoriban a levegőben volt: „a húszévesek nemzedéke közbeszéd tárgya: mellette és ellene sokan foglalnak állást". (Gábor) De nemcsak róluk írt regényt Berkesi András[1], hanem az elmúlt húsz évről is. 1965-ben ünnepelte az ország a „felszabadulás" huszadik évfordulóját (ennek a tiszteletére készült például *A tizedes meg a többiek* című film is[2]).

1 Berkesi András (születési nevén: Bencsik András) (1919–1997) zsidó értelmiségi családban született. A 40-es évek második felében a Honvédelmi Minisztérium katonapolitikai osztályának, majd az ÁVH-nak volt főtisztje, számos koncepciós per előkészítésében vett részt. 1950-ben őt is letartóztatták és elítélték, de 1954-ben kiszabadult és rehabilitálták. 1956-ban fegyveresen védte a Belügyminisztérium épületét a felkelők ellen. 1958-ben jelent meg első regénye, az *Októberi vihar* (majd a következő évben folytatása, a *Vihar után*), amely a Kádár-rendszert legitimizálta. 1959-ben jelent meg Kardos Györggyel közösen írt regénye, a *Kopjások*, amely mindmáig talán a legsikeresebb és legtöbb kiadást megélt hazai ponyvaregény. A kémregény a Nyugat-Berlinben működő emigráns magyar kémszervezet vezetőjének múltjáról, illetve a hírszerző szervezet tevékenységéről szól. Az író elképzelése szerint hőse a magyar úri világ jellegzetes képviselője, a gonosz démonikus megtestesülése. A 60-as években sorra jelentek meg Berkesi újabb regényei: kémtörténetek, illetőleg a huszadik századi magyar történelmet megelevenítő művek. Ezekben az években lett rendkívül népszerű; regényei nem egy esetben százezren fölüli példányszámban láttak napvilágot.

2 Keleti Márton rendezése Dobozy Imre forgatókönyvéből, remek színészgárdával (Sinkovits Imre, Darvas Iván, Major Tamás, Pálos György stb.) a 60-as évek egyik legnépszerűbb vígjátéka volt. 1966-ban elnyerte a Filmszemle fődíját (Sinkovits Imre a legjobb főszereplő díját, Keleti Márton rendezői különdíjat).

Berkesi *Húszévesek* című regénye az 1965. évi könyvhét egyik nagy sikere volt, „66 ezer példányban jelent meg, és mind egy szálig elfogyott". (Gábor) Ezt a friss „irodalmi" sikert vitte színre Kazán István a József Attila Színházban. (Berkesi-művet korábban már kétszer is játszott a színház[3], és később is voltak itt bemutatói.[4]) A könyvheti siker nyomán szenvedélyes vita robbant ki Berkesiről és művei értékéről. „Egy író néhány műve alapján kimondani, hogy »nem író« – alighanem ugyanolyan igazságtalan és meggondolatlan dolog, mint a példányszám és olvasószám alapján végérvényes következtetést levonni egy mű objektív irodalmi értékeiről" – tért ki az állásfoglalás elől az egyik cikk. (Geszti)

Berkesi sikerének titka

Más viszont próbálta megérteni Berkesi sikerének titkát. „Sokan úgy vélik, hogy Berkesit azért szeretik az olvasói, mert kém- és detektív históriákat ír. Nos, a *Húszévesek* csak nagyon érintőlegesen rendőrségi téma. Ám kétségtelenül igaz, hogy több az esemény, a fordulat benne, mint sok más műben. Szeretkeznek, gyilkolnak, zsarolnak, disszidálnak, házibuliznak, kihallgatnak, bújtatnak sokféle variációban. Az olvasónak mégis eszébe kell jutnia, hogy jó néhány műalkotással találkozott, ahol szintén változatos a cselekmény – ezek mégsem lettek ilyen népszerűek.

Berkesi őszinte, vélik mások, s ez a siker forrása. Valójában, itt a színpadról elhangoznak ilyen kérdések: az öntudatért mit adnak a közértben? Ilyen kijelentés: a faterom íróasztalán ott állt az öreg bajszos [azaz Sztálin] szobra, s mikor kiderült, hogy mégsem jó fiú, akkor az öregem kalapáccsal széttörte a fejét. S még egy ilyen eszmefuttatás is elhangzik, méghozzá egy a nézők számára rokonszenves figura szájából: szabadság pedig csak akkor lenne, ha az emberek nem hinnének valami eszmében, de mert mindig hisznek, mindig rabbá teszik önmagukat.

No de ezeket a kiszólásokat mégsem tarthatjuk az őszinteség kritériumának. Egyébként ennél kevésbé felületes, s éppen ezért sokkal őszintébb szavak is elhangzottak már regényben, filmen, színpadon is húszéves történelmünkről, s ez önmagában mégsem biztosította a sikert." A szerző szerint nem lehet a siker garanciája a témaválasztás sem, hisz „Berkesi azt akarja bizonyítani, hogy polgári famíla vallásos, reakciós ifjú sarja a cinizmuson, a huligánkodáson, a börtönön át eljut majd a munkásokhoz, és megtalálja a maga helyét a társadalomban, s egyúttal felismeri az élet értelmét is. Mert valljuk meg, nem valószínű, hogy ez a téma önmagában a siker legfőbb tényezője lehet." (Bernáth) (Azt már csak mi tesszük hozzá, hogy egy ilyen társadalmi tantörténet ma minden bizonyára inkább riasztóan hatna az olvasókra.)

De ha nem is a konkrétumok, hanem „az, ami mögötte van", talán már vonzó lehet az olvasóknak – véli a cikk szerzője. Ugyanis „az emberek általában nagyon szeretik, ha

3 Az előző szezonban a *Viszontlátásra, Harangvirág* című darabot mutatták be Benedek Árpád rendezésében. Többek között Bárány Frigyes, Velenczey István, Kaló Flórián, Láng József, Szemes Mari játszott benne. Egy évvel korábban pedig a *Villa Bécs mellett* című műve került színre szintén Benedek Árpád rendezésében, Ráday Imre, Soós Lajos, Kállay Ilona főszereplésével.

4 1968-ban a *Thomson kapitányt*, 1971-ben *A tizenharmadik ügynök*öt, 1977-ben a *Kálváriát* játszották, mindhárom bemutatót Benedek Árpád rendezte.

valaki jó útra tér. … Önmaga hitét, lelki erejét növeli a néző, az olvasó, ha példát lát arra, hogy az általa is nemesnek tartott eszményeket elfogadják, követik. … S ha útközben a szerző csal az akadályokkal, műgátakat állít fel, s ezzel a futót olyan hamis pályára csábítja, amely eltereli a figyelmet az élet valóságos terepének valóságos akadályairól? Sok néző szívesen szemet huny felette, mert örül a legkisebb fáradságnak, közhelyeknek." Azaz a pozitív példa felmutatása vonzó lehet, még ha sok „hamisság" is van ennek megjelenítésében. (Mintha a szocialista elkötelezettség fontosabb lenne, mint az emberi, társadalmi hitelesség.)

Egy másik írás[5] is Berkesi sikerét próbálja megérteni. „A jól megválasztott cím, a gördülékeny cselekmény, a dramatizált élethelyzetek sorozata és az új társadalmi problematika sikeres munkává tette a *Húszéveseket*. Valamire ráirányította a figyelmet, ami tényleg töprengést és törődést igényel." De a szerző összességében mégis értéktelennek tartja a regényt. „A *Húszévesek* az expozícióban mintha feszegetni kezdené a problémahalmazt. De a cselekmény hamar elkanyarodik a huliganizmus és a nemiség izgalmat ígérő mellékösvényeire. Az intellektuális problémának ez a lefokozása közhelyekbe, vagányromantikába, krimifordulatokba kényszeríti a darabot." (Gáll)

Önkéntelenül is a fenti kritikus értékelését támasztja alá az a cselekményleírás, amely – egyébként pozitív szándékkal és már-már vonalas fogalmazásmóddal – megpróbálja összefoglalni a művet: „A történet központi alakja, Ősze Miklós esztergályos az anyatejjel szívta magába az alakoskodást s a vallásos világnézetbe ágyazódó kommunista gyűlöletet. Vak hittel követi anyját a kétszínűség és a hazudozás útján, s bár mindvégig erős érzelmi szálakkal kötődik szilárd, megalkuvást nem ismerő kommunista barátjához, lépéseit, cselekedeteit mégis gátlástalanul erőszakos huligánok, a galeri tagjai irányítják. A fiatalember cinizmusát csak fokozza, hogy anyja belép a kommunista pártba, de gyűlölködő szembenállása az ellenforradalmárok oldalára állítja, majd szeretőjével disszidál. Az anyjából keservesen kiábrándult fiú egyedül marad, s a posványban odáig süllyed, hogy tisztességes szerelmét megalázza, és két ember halálának okozójává válik. Miklós ezután kétségbeesetten keresi a menekülés útját a tisztességes emberek világába, a gyárban brigádot szervez, feleségül akarja venni sokszor megcsúfolt szerelmét, de múltja bilincseitől nem szabadulhat, zsaroló huligán-társai visszarántják az erkölcsi fertőbe. Végül is választás elé kerül: a végső lezüllés küszöbén múltja bilincsét azzal szakítja szét, hogy jelentkezik a rendőrségen, megmenti önmagát és szerelmét." (Bertalan)

„Oratorikus formák között"

A kétes irodalmi anyaghoz alkotó módon közelített Kazán István, „rendezése egy regény bravúros színpadra állítása". „Nyitott színpad fogadja a nézőket, de mintegy harmadára szűkítve. Jobbra felül és balra oldalt egy-egy vízszintes, illetve függőleges vetítővászon változtatja kisebbé a színpadteret. S amit mégis látunk, nyolc egyforma szék, néhány fekete paraván és ebbe a szűk térbe is belógó reflektorok. Mikor elkezdődik a játék, kiderül, hogy filmszkeccset látunk – csakhogy a két vászonra nem mozgó, hanem álló diaképeket vetítenek. Ezeken a képeken jelennek meg az eredeti helyszínek: a főhős lakása, eszpresszószósarok, gyári udvar és így tovább. Kazán István rendező nagy találmánya, hogy ezeken a vetített képeken nemcsak hátteret ad, díszletet jelez, hanem a szereplők is benne vannak a képekben. Ugyanazok, akik a két vászonnal is határolt területen játszanak. Csakhogy míg a vetített képeken a szereplők a naturális környezetben az alkalomhoz illő öltözetben – vagy éppen félig ruha nélkül – naturális pillanatokban láthatók, addig a színpadon végig ugyanabban a ruhában, a helyzetet csak egy-egy leüléssel, szembefordulással jelezve, a színpad törvényeinek megfelelően játsszák végig szerepeiket. Ez a megkettőzés tehát nemcsak magyaráz, hanem adott esetben kiemel, értelmez, azaz dramaturgiai funkciója van. A képek gyors pergése pedig mintegy sorvezetője az előadás ritmusának." (Bernáth)

„A játék így filmszerűen pereg, és a szereplőknek megadja azt a könnyebbséget, hogy csupán szavakkal és a minimumra korlátozott mozgással, szinte oratorikus formák között jellemezzék önmagukat. Ez a könnyebbség persze nehezíti is a színészek feladatát, hiszen megvonja tőlük a külső eszközökkel való játék jogát. Szerencsére Kazán István biztosan kézben tartja az együttest, és munkatársai segítségével mindvégig gondoskodik ennek az érdekes színpadi formának a megvalósításról. A lefokozott gesztusoknak és az érzelmeknek sajátos ellentétét adja Koncz Gábor játéka; ez a nagyon tehetséges színész, aki Ősze Miklóst alakítja, pillanatok alatt tud átlényegülni meditáló felnőttből kamasszá és elemistává, huligánná és szerelmes ifjúvá." (Gábor)

A korabeli kritikák leírásaiból egy olyan előadás képe bontakozik ki, amely a szöveget állítja a középpontba, és egyszerre teremti meg a történet felidézésének és az arra való reflektálásnak a lehetőségét. (Egy olyan színházi formáról van szó, amely a 2000-es években vált ismét „korszerűvé".) „A megoldás az, hogy a főhős … a rivalda előtt mondja el folyamatos meditációját. Aztán meg-megszakítja önmagát, visszalép a színpadra, ahol lejátszódnak a múltbéli epizódok." (Geszti)

Ez a forma határozza meg a színészi alakításokat is: Koncz Gábor „tehetséges játéka, érzelmeinek sokszínűsége feledteti még a meditációk irodalmi fogyatékosságát is. Anyját Bánki Zsuzsa érzékletesen és mértéktartóan, szerelmét Almási Éva egyszerű eszközökkel és líraian jellemzi. Kállay Ilona a fiú első szerelmét, Fodor Tamás pedig a barátját alakítja, hitelesen." (Gábor)

„Kettős nevelés"

Az előadás figyelmet keltett, sikert aratott. 1966 „január[já]ban a József Attila Színházban tizennégy alkalommal tűzik műsorra a *Húszéveseket*, de a szervezés az igények alapján szerette volna, ha az előadásszámot még szaporítják." (Bernáth) A színház az üzemi KISZ-bizottságok, alapszervezetek segítségével ankétokat is szervezett a darabról. Az egyikről be is számol egy korabeli cikk. Ezen Berkesi András író és néhány színész – Fodor Tamás, Kállay Ilona és Budai István – vettek részt.

Berkesi itt arról beszélt, hogy alapvetően „az a problémakör foglalkoztatta, hogy milyen konfliktusokat szül az otthoni vallásos és az iskolai – vagyis a kettős nevelés… Élményanyagát a legkülönbözőbb forrásokból merítette. A honvédséghez bekerült fiatalok-tól, akik jehovista, szombatista meggyőződésük miatt nem fogtak puskát, mert elátkozzák őket a faluban. Úttörőktől, akik szertartásokon piros nyakkendőben szent énekeket énekeltek. Parádés KISZ-esküvőn, ahol a fiatalok a szülők akaratát teljesítve a templomban is

5 A cikk a *Húszévesek* tévéjáték változatáról szól, melyet szintén Kazán István rendezett.

örök hűséget esküdtek. Otthon a nagyüzemi KISZ-titkár nem merte bevallani tisztségét. Naponta járt hajnali misére, s miközben szinte egyidőben tett eleget társadalmi és egyéni kötelezettségének, őrlődött, vívódott."

Az ankét KISZ-es résztvevői is megszólaltak, „pro és kontra hangzottak az érvek". „Akarat nélküli ember-e Ősze Miklós, a regény főhőse? Hibás-e azért, hogy rossz társaságba keveredik? Cselekedhetne másképpen is?" A színészek pedig úgy fogalmaztak, hogy „konfliktusokkal telített dráma ez. A szereplők azt érzik, hogy minden mondatnak súlya van. Önmagában is hat, kiiktatja a játékot. Nincsenek űrök a darabban. A színészeknek nem kell cigarettaszünetekkel arrébb tolni a cselekményt." (Hősei)

Giraudoux: Párizs bolondja

Az akkoriban szintén népszerű Jean Giraudoux darabja magyarul *Chaillot bolondja* címen jelent meg 1965-ben[6]. A szerző még 1944-ben írta a művet, de csak a halála után mutatták be. „Amikor írta, a nácik megszállta Párizsban, kétségtelenül az elnyomókra is gondolt, nemcsak a kizsákmányolókra." A darab ugyanis – a magyar előadás kritikái szerint – „az elembertelenedett pénz-hatalom, az érzéseket megtipró monopolizált és trösztösített gazság ellen kiált". (Demeter)

A húszesztendős késéssel magyarul is bemutatott mű sajátos színházi környezetbe került itthon. Erről így számol be egy korabeli kritika: „Lassanként megszokjuk, hogy úgyszólván minden második bemutató újabb utánpótlással gyarapítja a budapesti színpadokon sürgölődő hibbantak, félnótások vagy éppen klinikai őrültek számát, s noha Peter Weiss teljesítményét[7] e tekintetben is nehéz lesz egy darabig túlszárnyalni…, azért a *Párizs bolondja* sem kullog nagyon hátul azzal a négy habókos nővel, akik közül különösen a címben jelzett chaillot-i hölgy foglal el nevezetes helyet." (Kéry)

„Ki téríthetné észre a világot"

„Rosszul áll a világ szénája – kezdi a darab ismertetését a Kazán István rendezte előadás próbáiról szóló beszámoló. – Az még csak hagyján, hogy a férfiak nem olyan udvariasak, mint azelőtt, s – a fogukat piszkálják. Hogy a rizspor sem a régi már. Hogy a hamis fog cementből van, a rózsavíz kátrányból készül – s a kalauzok is legorombítják az aprópénzüket keresgélő öreg hölgyeket. De nagyobb bajok is vannak. A hatalmasok a pénz megszállottjai, alighanem alá akarják fúrni Chaillot városnegyedét, sőt talán Saint Sulpice-t és Passyt is, hogy kiaknázzák a föld méhét.

6 In *A harag éjszakái*. Modern francia drámák. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1965. 99–180. o. Fordította: Bajomi Lázár Endre.

7 A *Jean Paul Marat üldöztetése és meggyilkolása ahogy a charentoni elmegyógyintézet színjátszói előadják de Sade úr betanításában* című Peter Weiss-darabot nyolc nappal a *Párizs bolondja* premierje előtt mutatták be a Nemzeti Színházban. Ez volt az 1964-ben írt darab magyarországi ősbemutatója. Az előadást Marton Endre rendezte, Marat szerepét Kálmán György, De Sade márkit Sinkovits Imre játszotta. Az előadásban többek között szerepelt Váradi Hédi (Charlotte Corday), Rajz János (Kikiáltó), Gelley Kornél, Horváth József, Agárdi Gábor, Zolnay Zsuzsa, Gáti József.

Mindezt azon a zártkörű összejövetelen tudjuk meg, amelyet Chaillot bolondja tart a többi párizsi külvárosból jött társának. Mert hogy ki téríthetné észre a világot, ha nem ők – az álom- és játékvilágban élők, a bolondok. – A világ baja olyan, mint egy rossz fog – mondja Aurelia, Chaillot bolondja. – És megszűnik a lélek lelketlensége, a szív szívtelensége, az agy esztelensége. Mindenki jó lesz, becsületes, az ég is kitisztul…" (fencsik)

„A bolond tervének képtelensége ügyének belső igazságát képviseli: Chaillot félcédulás asszonya a házából nyíló csatornarendszerbe veszejti el a vezérigazgatókat és a sajtó-cápákat, a talajkutatókat, a kőolaj és az arany őrültjeit. A színpadi paradoxon felcseréli a szerepeket: a tébolyult asszonyok szelíd álmaikkal normálisabbak, mint a pénz megszállottai. Az ő közegük az igazi fantasztikum – és a rendező, Kazán István biztos stílusérzékére vall, hogy bátran egy rémfilm karakterizáló eszközeivel jellemezte az aranyborjú imádóit." (Ungvári)

„Kazánt nemcsak kísérletező tehetsége, hanem a helyi adottságok is érdekesnek látszó megoldásokra ihlették". (Demeter) „A figurák maszkokban játszanak, persze csak kis félálarcokban. Kivéve a négy bolondot. A darab elején a 18 színész együtt, egyforma fekete öltözékben jelenik meg a színen, s itt mondja el monológját a Rongyszedő a világról, melynek rosszul áll a szénája. Azután fogasokon ruhákat, maszkokat gördítenek be a színpadra, elegánsokat és toprongyosokat, jó arcokat és rosszakat." (fencsik)

„Az előadás céltudatosan mesejátéknak értelmezi a *Párizs bolondját*. Orrhangon beszélő szereplők, akrobaták és egy négyszemélyes kórus azt is felidézi, hogy Giraudoux színházi újításaihoz oda tartozott a commedia dell'arte néhány hagyományának felfrissítése is. Továbbá az, hogy a kisebb szereplők karakterizálásának itt egyetlen lehetősége a merész, fantáziát mozgató bohóc és pantomim-stílus, amit a rendező jó érzékkel és egységesen valósított meg." (Ungvári)

„Parádés lehetőség"

„Gobbi Hilda játssza Aurelie-t, a Chaillot-negyed bolondos öregasszonyát. Gobbi a legutóbbi években saját sikerének csapdájába szorult, minduntalan érzelmes öregasszonyokat kellett megelevenítenie, megannyi Szabó nénit. Most Giraudoux segítségével megrepesztette ezt a falat, és átbillent egy tündérvilágba, amelyben saját problémáink tündéri visszfényű, gunyorkásan érzelmes, bölcs és játékosan bolondos megfogalmazását kapjuk." (M.G.P.)

Más is úgy látja, hogy a József Attila Színház „legnagyobb művészének, Gobbi Hildának nyújtott parádés lehetőséget", „formás, pontosan értelmezett előadás" „egy jelentős főszereplővel, ez ajándéknak számít, s kellő csáberőt gyakorol a közönségre is". (Ungvári) De akad olyan kritikus is, aki úgy látja, hogy „más stílusú Kazán István rendezése és a főszereplő Gobbi Hilda játéka", és ez „az előadást két ellentétes részre töri szét, egy Kazán- és egy Gobbi-részre. Talán ez a művészi stílustörés az oka annak is, hogy a címszerep eljátszásában Gobbi Hildától kevesebbet kaptunk, mint amit vártunk. Egy nagy művésznő és egy nagy szerep találkozójára készültünk a József Attila Színházban, de a nagy élmény elmaradt." (Kemény)

A többség úgy látja azonban, hogy „a színház kivételes ajándéka a bemutató, ezen belül pedig egy ritkán látható, kiemelkedő színészi alakítás, Gobbi Hildáé". (Szombathelyi)

„További három bolond asszony kitűnő felfogásban elevenedik meg" Náray Teri, Lóránd Hanna és Tóth Judit játékában. (Ungvári) „A többiek közül kiemelkedik Mádi Szabó Gábor színészileg érdekesen megrajzolt Guberálója … Örkényi Éva ravaszkásan megrajzolt Gabrielje … Tetszett a fiatal Koncz Gábor, Fodor Tamás pincére, Sugár László süketnémája, Szabó Ottó talajkutatója, Velenczey István alkusza, valamint Kaló Flórián, Turgonyi Pál és Soós Lajos." (Szombathelyi)

Források:

Bernáth László: Húszévesek. Bemutató a József Attila Színházban. *Esti Hírlap* 1965. december 13.

Bertalan Imre: Húszévesek. Berkesi András drámája a József Attila Színházban. *Nők Lapja* 1966. január 1.

Demeter Imre: Három híres mű – Budapesten. *Film Színház Muzsika* 1966. február 18.

(fencsik): Kihúzni a világ rossz fogát. Próbálják a Párizs bolondját. *Esti Hírlap* 1966. február 1.

Gábor István: Húszévesek. Berkesi András drámája a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1965. december 16.

Gáll István: Két vizsgálat fiatalokról. *Film Színház Muzsika* 1969. november 22.

Geszti Pál: Két új magyar színmű és Bernard Shaw. *Film Színház Muzsika* 1965. december 17.

Hősei az élet igazságát bizonyítják. *Textil Élet* 1966. március 21.

Keményy György: Párizs bolondja – Pesten. *Magyar Ifjúság* 1966. március 5.

Kéry László: Játék és többlet. *Élet és Irodalom* 1966. március 5.

M.G.P.: Kevés a költő. *Népszabadság* 1966. február 27.

Szombathelyi Ervin: Párizs bolondja. Giraudoux műve a József Attila Színházban. *Népszava* 1966. február 25.

Ungvári Tamás: Párizs bolondja. Giraudoux-bemutató a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1966. február 16.

KOMMERSZ
A TÁRSADALMI DRÁMA KÖNTÖSÉBEN

Az 1966/67-es évadban két vígjátékban is szerepet kapott Fodor Tamás. A József Attila Színház a művészi törekvések mellett továbbra is fontosnak tartotta a szórakoztatást. De ezek sem egyszerűen kommersz előadások voltak, hisz – a kor szemléletének megfelelően – megjelent bennük a társadalmi mondanivaló is. Az is jellemzi a kor hivatásos színházát, hogy milyen témák segítségével, hogyan szórakoztattak.

Az 1966/67-es évad elején Fodor Tamás Gyárfás Miklós[1] *Kényszerleszállás* című vígjátékában játszott a József Attila Színházban. A darab szerzője „egyike a legtermékenyebb drámaíróinknak, nevével filmek főcímén találkozunk, élvezettel hallgatjuk hangjátékait, olvassuk novelláit és szatirikus írásait. A múlt évadban különösen sikeres volt a pályafutása. Az *Egérut*at[2] alighanem az eddigi legjobb Gyárfás-vígjátéknak nevezhetjük, a *Butaságom története*[3] pedig igen sikerült filmvígjáték." (B. T.)

A *Kényszerleszállás* eredetileg hangjátéknak íródott, ezt bővítette a szerző háromfelvonásos darabbá. Ősbemutatóját az előző évadban tartották Kecskeméten, ezután került a József Attila Színházba.

A helyszín: „Egy magános erdészlak, amelyben egy fiatal marxista filozófus keres egy igencsak eleven emberi problémára igencsak elvont választ. Az emberi boldogságról van szó az osztálytársadalmak és a szocializmus viszonyai között. Száz tézisre tervezett fejtegetéséből kilencvenkilenc készen van, amikor váratlan vendég pottyan le az égből." (Szombathelyi 1966)

„Az ötlet. A Jóisten egyik kedvenc angyalkáját leküldi a Földre, hogy reformterveit jutassa el a pápához. De a repülőgép, amelyen az Angyal utazik, kényszerleszállást hajt végre

1 Gyárfás Miklós (1915–1992) a 60-as, 70-es évek egyik legtöbbet játszott színpadi szerzője, legsikeresebb éveiben 3-4 bemutatója is volt évadonként. Emellett filmforgatókönyveket is írt.

2 Előbb 1965 januárjában Veszprémben mutatták be a darabot Turián György rendezésében, majd Pethes György rendezésében 1965 szeptemberében a József Attila Színházban is. A szerepeket Ráday Imre, Náray Teri, Koncz Gábor, Tóth Judit, Gobbi Hilda és Almási Éva játszotta. Még 1965-ben Debrecenben, Szegeden és az Állami Déryné Színházban is műsorra tűzték a darabot. A következő évben Szolnokon, Miskolcon, Kaposváron, Pécsen, Kecskeméten is színre került. Majd a 80-as években is volt három bemutatója.

3 Ruttkai Éva és Básti Lajos főszereplésével készült Keleti Márton-film.

Magyarországon. Egy kommunista országban éppen. … Az Angyal Andy Ádám marxista filozófus erdei házikójába kerül.

A téma. Itt is természetesen a szerelem; bár némi világnézeti akadályokkal. Az angyal pertuban van a Jóistennel, ami eleve garantálja idealista szemléletét, míg Andy – elméleti érvek alapján – lelkes és feltétlen híve a materializmusnak. A szerelem beteljesülése előtt tehát pikáns elvi csetepatékra lehet számítani. A tudós remete helyzete egy kissé feszélyező. Isten személyes ismerősét kell meggyőznie arról, hogy nincs isten. S Gyárfás különös ravaszságát bizonyítja, hogy ez végül is sikerül." (Galsai)

„Az idealizmus és a materializmus színpadi csatájában végül is a szerelem győz. Fiatal tudósunk hiába vergődik, nem tud az angyal eszén túljárni, feltámadt érzelmeiből kibontakozni. Az angyal visszacsinálhatatlanul nővé válik, a férfi pedig alázatos férjjé." (Szombathelyi 1966)

Színészi alakítások

A Pethes György rendezte vígjáték főszerepét Voith Ági játszotta, megnyerve a kritikusok többségének tetszését: „az angyal megjelenítője sok bájjal, lendülettel próbálja telejátszani a színpadot". (Nagy) „Valóban igen tehetséges ez a fiatal színésznő; ügyes, fölényes, talpraesett és még a borzassága is megnyerő." (Galsai) „Egyéniségének furcsa bája, színészi ötleteinek a játékossága minden tekintetben elfogadhatóvá tette az angyal légből és anyagból összegyúrt figuráját." (Szombathelyi 1966) De van, aki szerint „nem volt szerencsés ötlet" az Angyal szerepét Voith Ágira bízni. „A kirobbanó temperamentumú fiatal színésznő így is sok ötlettel, önmagában kitűnő apró »találmányaival« formálja meg a figurát; de szerepköre, egész alkata harsányan kiáltja, hogy nem neki való feladattal birkózik. Gamines mosolya, fanyar, idézőjelek közé helyezett humora, hangjának árnyalata, mozgásának karikírozó, könnyed és mégis darabos jellege – amely mind hozzájárult az emlékezetes Kaktuszvirágbeli[4] sikeréhez – most ellene fordul, mert megmásítja a figurát." (Galsai)

A *Kényszerleszállás* többi szereplőjéről is megoszlanak a vélemények. Van, aki szerint „Bárány Frigyes a félszeg szobatudóst sok humorral, finom lírával jelenítette meg" (Szombathelyi 1966), más pedig úgy látja, hogy „meglehetősen jellegtelen Andy Ádámot állított elénk", „éppen a prózai bonviván alaptulajdonsága: a kan-báj hiányzik" belőle (Nagy A). Más úgy véli, hogy „a mellékfigurák is nagyrészt megoldatlanok" (Geszti), de van, aki kiemel néhány szereplőt: „Lóránd Hanna egy elgépiesedett postáskisasszony gúnyrajzát adja vidám kedvvel, Láng József háromarcú karikatúrája rendkívül mulatságos magánszám. Röpke bohózati betétekben láthattuk Téri Árpádot, Budai Istvánt, Turgonyi Pált, Csók Istvánt, Zoltay Miklóst, Márky Gézát és Zámori Lászlót." (z. l.)

A darab a *Szentivánéji álom*ból is kölcsönöz szereplőt: „az elöljáró beszédet mondó Robin pajtás Shakespeare tündérvilágból toppan elénk." (Szombathelyi 1966) „Fodor Tamás a kobold szerepében kedvesen ajánlja a nézőknek … a játékosságot". (z. l.)

4 Az előző évad végi zenés előadásként mutatták be 1966 májusában Barillet és Gredy darabját Voith Ágival és Bodrogi Gyulával a főszerepben. *A kaktusz virága* kirobbanó sikert aratott, összesen 119 előadást élt meg. Ezt a produkciót ugyanaz a Kazán István rendezte, aki a színház művészi ambíciókat tápláló, „kísérletező" előadásait is.

Kállai István: Csodabogár

Az 1966/67-es évadot nyitó *Kényszerleszállás*t két újabb Kazán István-rendezés követte a József Attila Színházban. Előbb Osztrovszkij *Farkasok és bárányok* című drámáját vitte színre (Gobbi Hildával, Koncz Gáborral, Almási Évával, Ráday Imrével a főbb szerepekben), majd egy Kállai István-vígjátékot rendezett. A *Csodabogár*ban Fodor Tamás is fontosabb szerepet kapott.

A József Attila Színház gyakran tűzött műsorára új magyar darabokat. Kállai István[5] házi szerzőnek számított, már a hetedik művét mutatta be a színház. De úgy tűnik, hogy a korhoz az is hozzátartozott, hogy a kommersz sokszor a társadalmi dráma köntösében jelentkezett. A *Kényszerleszállás* kritikáit olvasva is ez volt a benyomásunk, de még inkább ez jut eszünkbe a *Csodabogár*ról. „Kállai István nagyon komoly társadalmi problémát állított műve középpontjába" – állítja például az egyik kritika. (Illés)

A darab indításáról ezt olvassuk egy másik cikkben: „Major Bálint minisztériumi főcsoportvezető – aki mindmáig a felsőbb körök legnagyobb megelégedésére végezte munkáját – úgy kiborul, mint még eddig soha. Kiborulásával a környezetét is kiborította. Családjától és munkatársaitól azt halljuk, hogy a búskomorság jelei mutatkoznak rajta. Felesége olyasmit emleget, hogy Major Bálint meztelenül rohangál fel-alá a lakásában. Állítólag olyasmit kiabál: Heuréka! Heuréka! Mit fedezett fel a főcsoportvezető? Mire jött rá? Rádöbbent arra, hogy éveken át cél nélkül élt. Nem érti, hogyan fogadta el a céltalanságot. Miképp történhetett, hogy nem lázadt fel az élet rendje ellen? Most azonban mindent megelégelt. Összezavarodott az eddigi csodás családi élete. Gyakran távozott késő éjjelig otthonából. Hajnalban járt haza. Még a feleségével sem közölte, hogy hol volt. Tanakodások és találgatások veszik körül. Felesége nem tud mit kezdeni. Fia már olyasmiket emleget, hogy a kedves papa beállt valamelyik »galeri« tagjai közé, és az alkohol rabja lett. Anyósa és a kislánya arra gyanakszik, hogy Major Bálintot nyilván valamilyen nőügy rántotta mocsárba. Már-már olyan hiedelmek kelnek szárnyra, hogy a minisztériumi főcsoportvezető – aki az ötvenedik születésnapjáig kifogástalanul látta el feladatait – sárgafedeles rémregény figurájává változott.

Hát – ami igaz, az igaz – nagyon nagy zűrzavar támadt Major Bálint körül." (Sós) „Főcsoportvezető létére villamosra száll, fáradtan érkezik haza, csapzottan, enyves kézzel, ziláltan, testén kék foltok nyomai, ki tudja milyen küzdelmek dokumentumai? Mindez furcsa és érthetetlen, annál is inkább, mert Major Bálint nem kisebb fordulatot készít elő életében, mint azt, hogy ötvenévesen asztalosipari tanulónak iratkozik, s Majercsik Alfréd műhelyében enyvezi a székeket, és gyötrődik az anyaggal, önmagával. Azt már nem kell bizonygatni, hogy gesztusán felháborodik a család, a minisztérium. Ennek a felháborodásnak a története bontakozik ki a második és harmadik felvonásban, mígnem eljut a hős addig, hogy majdhogynem az asztalos szakmában is csalódnia kell, de ő minden akadály ellenére hűséges marad önmagához és illúzióihoz. A feleség is eljut valameddig a férj követésében, legalábbis annyira, hogy megkérdezi a különleges tudakozótól, a bibliai prófétáknak volt-e feleségük, és ha igen, követték-e a férjüket mindenhová?" (Illés)

5 Kállai István (1929–2015) számtalan vígjáték és filmforgatókönyv szerzője, humorista. 1974-től a Magyar Televízió szórakoztató osztályának vezetője, majd főmunkatársa.

SOMOGYI KÖNYVTÁR 952450 1881 SZEGED

„A szándékot lehet tisztelni…"

„A probléma, amit [Kállai István darabja] felvet, nemcsak nagyon aktuális, hanem nagyon mély is – lehetne; a munkában való kielégületlenség, boldogtalanság nálunk már nem magánügy, hanem közösségi probléma" – jegyzi meg az egyik kritika, de úgy látja, hogy „Kállai a probléma felvetésében, de megoldásában különösen slágerszinten rekedt meg. Így is lehetne ez jó mulatság – de csak egy kabaré-felvonás erejéig, amit kár volt egész estére kinyújtani". (Nagy b)

Egy másik kritika is hasonlóképp értékel: „A szándékot lehet tisztelni, az eredményt azonban el kell marasztalni. A minden tekintetben szélsőségekig kiélezett helyzetek helyett az olcsó vígjátékok közhelyei bágyasztják el a mondanivalót, nagyvonalú cselekményvezetés helyett kisszerű megoldások szürkítik a színpadi játékot." Ugyanezen kritikus szerint „Kazán István rendezése igyekezett minden jelenetet vígjátéki hangszerelésben bemutatni. A nézőtéren felcsattanó nevetés jórészt az ő érdeme." (Szombathelyi 1967)

Más viszont egyszerűen úgy látja, hogy „az adott feladatot kielégítően oldja meg". (Nagy b) De olyan kritikus is akad, amely ezt a kommersz előadást alkalomnak tekinti, hogy Kazán művészi igényű munkáinak is odavágjon. Ugyanis a rendező fő érdemének – némileg cinikusan – azt tekinti, hogy „munkája jóformán észrevehetetlen, hogy a hagyományos felépítésű darab nem körítődik oda valóan divatos – ez esetben ál-modernnek ható – elemekkel." (A.)

Hasonlóképp ellentmondásosan értékelik a színészi játékot is a korabeli kritikák. „Ráday Imre a főszerepben sok rutinnal, s most egy árnyalattal kevesebb fantáziával a tőle megszokott kulturált játékkal nagyon kedves figurát rajzol meg" – írja az egyik. (Varga) „Ráday Imre hűvös eleganciával tartja magától kissé távol a szerepet". (Nagy b) Míg egy harmadik kritikus szerint Ráday „mindent kihozott a darabból, amikről a szerző megfeledkezett". „Játékával olyan művészi munkát végzett, ami sosem hagyta kitöltetlenül az esetleges űröket." (Sós)

A feleséget játszó Kállay Ilona az egyik kritika szerint „vergődik a szerep sablonja és a saját nagyobb művészi ambíciója között". (Nagy b) Más szerint viszont „mint feleség sokat van a színen, de keveset játszik igazán". (Varga) Egy harmadik kritikus szerint „kétségkívül iparkodott, de az alak ötletszerű magatartásváltásait nem tudta egységbe ötvözni". (Szombathelyi 1967)

A főhős anyósának szerepében „Gobbi Hilda újabb mulatságos darabbal szaporította nagymama-gyűjteményét". (Nagy b) Más szerint is „színészi egyéniségének jól ismert elemeiből építette fel a figurát". (Szombathelyi 1967) Egy harmadik kritikus szerint viszont „roppant izgalmas, felszabadultan karikírozó komédiát vezényel". Ugyanez a kritika úgy látja, hogy a házaspár gyermekeit játszó „Voith Ági és Fodor Tamás kissé halványabb a szokottnál, talán a szerep sablonos vonásai miatt". (Varga) Ezzel összecseng az a vélemény, hogy „a tehetséges Fodor Tamás ezúttal kevesebbet nyújt, mint szerepe megengedné". (A.) Más annyit jegyez meg Fodor Tamásról, hogy „jól illett az együttesbe". (Sós) De van olyan vélekedés is, hogy „Fodor Tamás a nagyfiú alakjában eredetinek hatott". (Szombathelyi 1967)

Források:

A.: A Csodabogár. *Ország–Világ* 1967. január 4.
B. T.: Kényszerleszállás. Gyárfás-premier a József Attila Színházban. *Esti Hírlap* 1966. szeptember 20.
Galsai Pongrác: Beszélő angyal. *Nők Lapja* 1966. október 15.
Illés Jenő: A Csodabogár. *Film Színház Muzsika* 1966. december 23.
Nagy Péter (a): Két csalódás. *Élet és Irodalom* 1966. szeptember 27.
Nagy Péter (b) Négy egyfelvonásos. *Élet és Irodalom* 1966. december 24.
Sós Endre: A Csodabogár. Kállai István komédiája a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1966. december 21.
Szombathelyi Ervin: Kényszerleszállás. Gyárfás Endre bohózata a József Attila Színházban. *Népszava* 1966. szeptember 21.
Szombathelyi Ervin: A Csodabogár. Kállai István komédiája a József Attila Színházban. *Népszava* 1967. január 10.
Varga Mária: A Csodabogár. Kállai István komédiája a József Attila Színházban. *Népszabadság* 1967. január 5.
(z. l.): Kényszerleszállás. Gyárfás Miklós bohózata a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1966. szeptember 30.

AZ UTOLSÓ SZEREP

Fodor Tamás utolsó szerepét a József Attila Színházban újból egy Anouilh-darabban és egy Kazán István-rendezésben kapta. Az 1967. január 28-án bemutatott A barlang című előadásnak azonban nem volt sikere. Közben Fodor Tamás szinkronizálni kezdett.

Kazán István ismét egy friss és Magyarországon még nem játszott művet vitt színre. *A barlang*ot két évvel a *Becket* után (1961-ben) írta a szerző, magyarul 1966-ban jelent meg a *Nagyvilág*ban. Bár több kritika ír elismerően Anouilh-ról, „a modern színpad e nagyszerű mesteré"-ről, sőt felsorolják „kiváló drámáit": a *Pacsirtá*t, az *Euridiké*t, az *Antigoné*t, a *Médeá*t vagy a *Becket*et, azt egybehangzóan állítják, hogy „e darabja nem a legjobbak közül való". (Demeter) „Túlságosan világhírű Anouilh ahhoz, semhogy könnyen elhiggyem: ilyen hamis ékszer is kikerülhet jobbára drágaköveket csiszoló műhelyéből" – fogalmaz az egyik kritika. (Barabás) Más még keményebben ítél a drámaíróról: „tehetsége és boszorkányos színpadi tudása olykor pompás művekben gyümölcsözött. Ízlése azonban sohasem óvta meg a botlásoktól." Majd így folytatja: „*A barlang*ban kétségtelenül pályája mélypontjára zuhant. Költészete alig emelkedik túl egy-egy jelenetben a cukrozott melodrámán. Az egész darab ijesztő kiégettséget mutat, a tehetség totális áramszünetét." (Ungvári)

A barlang már a maga drámai formájában is szokatlan mű (s nemcsak a színpadra állítás módjában válik „formabontóvá", mint más Kazán-rendezések esetén). „Azzal kezdődik a József Attila Színház előadása, hogy a közönség elé kiáll az író-narrátor, és bejelenti, hogy a darabot, amelyet a nézők látni fognak, nem tudta megírni. Ezért a színház az előadás után kívánságra visszafizeti a jegyek árát. Elméletileg legalábbis. A technikai lebonyolításra ugyanis az igazgatóság még nincs kellőképp felkészülve.

És így tovább. Ilyen kedélyeskedő, haverkodó módon beszél az író-narrátor a közönséggel. Mintha egy komédia vagy egy bohózat következne" – számol be a darabról egy elégedetlen „néző". „Csakhogy maga a tulajdonképpeni darab, ez a századforduló Párizsában játszódó mű véres, kegyetlen, keserű és naturalista színekben gazdag dráma. Hogy jön ehhez az anyaghoz a narrátor később is visszatérő, sőt az egész előadást végigkísérő kedélyeskedése?" (Ökrös)

Más cikk ugyanezt a problémát veti fel némileg szakszerűbben. Miközben „a szerző narrátorként lép fel, elmondva a darabírás nehézségeit, … eközben Pirandellóra hivatkozik…, de hivatkozás vagy példa ide vagy oda, az egész első részben nem tud sem saját magával, sem a témájával mit kezdeni… Anouilh nevében a színpadi szerző vagy a szereplő nevében Anouilh, már nem is igen tudom, nagyon sokat fecseg arról – tulajdonképpen ez teszi ki az egész első részét a darabnak –, hogy ezt a témát milyen nehéz megírni. De annál már ravaszabb, hogy azt is elárulja, hogy miért; hogyisne, akkor mindjárt észrevennénk, hogy a nagy gesztusok eredménye levegő. Nos, én nem csinálok titkot belőle: Anouilh azért nem tudta ezt a darabot megírni (mert tényleg nem tudta), mert ez a téma egy igazi hamisítatlan múlt századvégi melodráma. S az író szemlélete, ábrázolási módszerei sem lépnek túl ezen egy jottányit sem – csak az az ambíciója, hogy ezt lehetőleg a közönség naivabb része (az, amelyik a jegyet megveszi) ne vegye észre." (Nagy)

A korábban idézett „néző" nemcsak „a stílustalan keretjáték"-ot kifogásolta, hanem azt is, hogy a szerző felforgatta a hagyományos időrendet a darabban: „a cselekmény például a befejezéssel, a véggel kezdődik". (Ökrös) Anouilh valóban „visszafelé bonyolítja *A barlang* eseményeit. Úgy kezdődik a történet, hogy valaki megöli a grófi palota szakácsnőjét. Az egész darab voltaképp azzal foglalkozik, hogy a visszapergetett jelenetek napfényre hozzák, ki volt a szakácsné gyilkosa. A visszapergetés során kiderül, hogy Marie-Jeanne szakácsnő valamikor a gróf szeretője volt. Hogy a viszonyból fiú született, aki papnövendékként házitanítóskodik a grófnál, a papnövendék házitanító közben beleszeret a szép konyhalányba, akit szakácsnő anyja tiltakozása ellenére feleségül óhajt venni. A legvégén megtudjuk, hogy a gyilkos nem volt más, mint Leon, a részeg kocsis, aki később a szakácsnő szeretője lett. A darab egyik jelenetében a színészek fellázadnak a dráma olyan fordulatai ellen, amit a szerzőt alakító Ráday Imre akar diktálni nekik. A dráma úgy játszódik le, mintha a szemünk előtt alakulna ki a színpadon." (Sós) (Mindezt a rendező a darab erényének tartja: „az író teljes kötetlenséget biztosít, és így válik lehetővé, hogy mintha a közönség előtt születne meg a színmű, háromszor is elindítjuk a cselekményt, újabb és újabb nézőpontból megvilágítva." – Kazán)

„*A barlang* még szociális témát is feszeget, elnyomókról és kiszolgáltatottakról; az író együttérzése (ha alig több is a múlt századvégi tisztesen szentimentális lázadásoknál) egyértelműen a szegényeké, a konyha – a „barlang" – lakóié, akiknek sorsán a darab szerint aligha lehet változtatni." (Demeter)

„A nagy múltú szerző a századfordulókra néz vissza, hogy a gazdagok és a szegények két világáról példálózzon. Lenn a konyhában élnek a gazdag szegények – eldurvultak a nyomortól, de lelkük szépségét nem oltja ki semmi. Fenn élnek a szegény gazdagok, akiket megpuhított a kényelem. Agyonfinomult létük zavartalanságát a konyha erőfeszítése, a cselédség fegyelme biztosítja. A szociális lelkiismeret szólal meg Anouilh-ban – de csakugyan a századforduló nívóján. Egy antialkoholista ligában, feminista klubban többet és mélyebbet tudtak a társadalom valóságos gondjairól, mint Anouilh a század második harmadában. Hozzá képest Strindberg modern. Nem szólva Bródy Sándorról." (Ungvári)

Egy másik írás szerint a darab eszmei tanulsága az, hogy „olyan társadalmi rendszerben, ahol léteznek a fenn élők és a barlanglakók (itt a »barlang« egy konyha, az urak ott élő cselédeivel) – jobb, ha ki-ki az emeletén marad. S még az is kiderül, hogy a lépcsőn, a két emelet között nem lehet élni, mert akkor az embert felülről leköpik, alulról felpofozzák." Mindehhez marxista bírálatot is kapcsol a kritikus: „azt, hogy tehát az egész elrendezést meg kell változtatni, a darab nem mondja ki, ehelyett szellemesen gúnyolódik a »barlangban« fellelhető úri »begőzöltség« és az emeleten fellelhető jótékonykodó „demokratizmus" változatain". (Rajk)

A kritika egésze a darabról egyértelműen negatívan ír, azonban a rendezésről és a színészi játékról már jóval megengedőbben szól. „Kazán István rendezése és Wegenast Róbert díszlete az adott lehetőségek mellett kitűnő munka. (Schäffer Judit ruhái is tetszettek.) A játék jól pereg, a figurák időnkénti állóképszerű megmerevítése elősegíti a szerző sajátos »elidegenítési« szándékának megvalósítását. … A színészek, úgy érződik, szeretik ezt a játékot komolyságával és groteszkségével – kinek mi jut belőle" – olvassuk például az egyik kritikában. (Rajk)

Egy másik kritikus így fogalmaz: „őszinte hittel rendezte meg Kazán István a darabot. A drámailag hangsúlyos, nagy Anouilh-reminiszcenciákat kizengető jeleneteket találta el. A konyha világát jelenítette meg fegyelmezett munkával. Itt a szereplők is a segítségére siettek. Bodrogi Gyula egy alkatától idegen alakban is hiteles volt. Kállay Ilona pikáns, kedves, franciás szobalányt formált. Téri Árpád komoly humorral, Soós Lajos energikusan formált meg egy-egy szolgát. … A fent világával Kazán nem tudott mit kezdeni. Velenczey István és Sólyom Ildikó grófi párja sajnálatos kudarc. … Ebbe a grófi házba mindenki pálcát hoz be. Lovaglópálcát a gróf úr, holott csizma nincs rajta, gumisétabotot a detektív, akit különben Szabó Ottó markánsan alakít. Naiv elképzelés szülte színpadra ezeket az alakokat, bár Láng József a báró, Örkényi Éva a bárónő szerepében bizonyos természetességgel viselkednek." (Ungvári)

A legtöbben kiemelik a szakácsnőt játszó Gobbi Hildát: „régen láttuk ilyen egyszerűen erőteljesnek, belülről fakadóan hitelesnek". (Nagy) „Gobbi Hilda megrendítő perceket teremt, Anouilh helyett is életet lehel a szakácsnő figurájába." (Barabás)

Fodor Tamásról ezúttal kevesebb szó esik. Az előbb idézett kritikus azok között sorolja fel a nevét, akik megpróbálnak „valami életet lehelni sablonból és sémából összetákolt figurájába". Egy másik kritikus azok között említi, akiknek „figurája jó". (Demeter) Egy harmadik cikk Fodor Tamást külön is kiemeli (Rajk), s egy negyedik szerint „Fodor Tamás őszinte hangra talált rá". (Ungvári)

Bárhogy is történt, folytatása nem lett, mert Alexis, a kukta volt Fodor Tamás utolsó szerepe a József Attila Színházban.

Források:

Barabás Tamás: Anouilh: A barlang. *Esti Hírlap* 1967. február 1.

Demeter Imre: A barlang. *Film Színház Muzsika* 1967. február 3.

Kazán István *A barlang* című színműről. Vasárnaptól vasárnapig. *Film Színház Muzsika* 1967. január 20. 3. szám

Nagy Péter: A barlang. *Élet és Irodalom* 1967. március 4.

Ökrös László: A barlang. *Délmagyarország* 1967. február 8.

Rajk András: A barlang. Anouilh színműve a József Attila Színházban. *Népszava* 1967. február 8.

Sós Endre: A barlang. Kritika a *Láttuk, hallottuk* 1967. március 21-i adásában. Leirata az OSZMI cikkgyűjteményében.

Ungvári Tamás: A barlang. Anouilh-bemutató a József Attila Színházban. *Magyar Nemzet* 1967. február 2.

KŐSZÍNHÁZBAN, SZINKRONBAN

Fodor Tamás 1965-ben diplomát szerzett az ELTE magyar–pedagógia szakán, de ekkor már sokfelé játszott. 1964–67 között a József Attila Színház társulatának virtuális tagja volt. Közben már elkezdett szinkronizálni is, 1967-től 1969-ig a Pannónia Filmstúdió szinkronszínésze lett, majd 1971-től hivatalosan előbb dramaturgként majd szinkronrendezőként kezdett el dolgozni.

– 1965-ben elvégezted az egyetemet. Ezután a József Attila Színházban játszottál. Hogy kerültél oda?

– Az egyetemi színpadi előadásokat nézték azok a rendezők, akik kicsit ki akartak törni a megmerevedett struktúrából. Ilyen volt Kazán István rendező is, aki a József Attila Színházból művészszínházat szeretett volna csinálni, ezért megrendezte Anouilh *Becket*jét. A kellékeket és a díszleteket nem naturálisan használta, hanem a tárgyak metamorfózisával operált. Sokat lehetett tanulni ebből az előadásból. Ez az akkori időknek az első nagy formabontó előadása volt, miközben azért már korábban is történt hasonló formabontás kőszínházi nagyszínpadon és nem független, alternatív eszközökkel. Az egyik ilyen első, meghökkentő élményem a *Háború és béke* Piscator-féle változata volt[1]. De '65-ben a József Attila Színházban a *Becket* kifejezetten nagy kultúrpolitikai felhördülést keltett mint az egyik első modern színházi előadás. A darabban két főszerep van, Becket és a király. Ezt a két szerepet Darvas Ivánnak és Koncz Gábornak adta Kazán. Mellettük én játszottam a kisbarátot, akiről ódákat zengtek a kritikusok, mint a legjobb mellékszereplőről – most így hívnák, bár akkor még nem volt ilyen kategória.

Ettől az előadástól kezdve a József Attila Színház virtuális tagja voltam. Akkoriban státusz rendszer volt, és amíg nem volt üresedés, nem lehettem társulati tag, hanem fellépti díjat kaptam, de a társulati képeken mindig ott voltam, mint az igazi tagok, és majdnem minden darabban játszottam is. Amikor erőteljesen foglalkoztatni kezdett, hogy miért nem vagyok én itt tag (ez talán '67-ben lehetett), akkor mondták, hogy azért, mert nincs főiskolai végzettségem, így is az egyetlen kivétel vagyok, aki diploma nélkül játszik a színházban.

1 A *Háború és béke* színpadi változatát Erwin Piscator, Alfred Neumann és Guntram Prüfer dramatizálásában 1959. december 12-én mutatta be a Magyar Néphadsereg Színháza Kazán István és Kazimir Károly rendezésében.

– Milyen volt akkoriban a József Attila Színház?

– A József Attila Színház körül mindig voltak balhék. És sokszor megjelent az a kettős törekvés, hogy miközben Kazán ki akart törni a gettóból, a színház maga állandóan visszahúzódott oda, és inkább a siker felé ment el, ami persze hol bejött, hol nem. A József Attila Színházban akkoriban a szórakoztató műfajok nagyon jó színvonalon mentek. Például az *Imádok férjhez menni*[2] Bodrogi[3], Darvas, Váradi Hédi[4] játéka nyomán igazán el volt látva energiával. Ők nagyon tudták ezt a műfajt. Vagy sikeres volt *A kaktusz virága* is Voith Ágival[5]. Ezek a színészek úgy érezték, hogy az efféle sikereket nem érdemes feladni, és elmenni egy művészszínházi irányba. Gobbi Hilda[6] más miatt érezhette így. Egyik főszereplője volt Anouilh *A barlang* című művének, ami rendesen megbukott. Nem volt elég jó sem a darab, sem az előadás. Kazán ebben próbálta összehozni a társulat két felét, egymásra hangolni a szórakoztató és a művészszínházi törekvéseket. Ebben Bodrogi is, Gobbi Hilda is játszott. Nekem nagy élmény volt Gobbival egy színpadon lenni, sokat tanultam tőle, jóban is voltunk.

A barlang volt az az előadás, ami szétrobbantotta Kazán törekvéseit. Érdekes előadásnak tartottam a *Chaillot bolondja* című Giraudoux-darabot, amit *Párizs bolondja* címmel tűztek műsorra (mert a Chaillot-t senki nem tudta, hogy kell ejteni). Ebben szintén benne volt Gobbi, Örkényi Éva[7], a női szerepek miatt lehetett kitalálva az előadás, de játszott benne Mádi Szabó Gábor is. Hihetetlenül jó szereposztás volt. Egy ilyen munkából lehetett tanulni. Akkor már Darvas Iván nem volt ott, mert közben ő a Vígszínház tagja lett. Ez volt a „renitens" színészek útja: először börtön vagy elkülönítő vagy letiltás – bármiért, akár ivásért, akár politikai vétekért. Aztán jött a vidékre helyezés, ez volt Miskolc vagy Szolnok, amelyek afféle átnevelőnek voltak szánva. Ez után lehetett följönni a József Attila Színházba, ami átmeneti tábornak számított. Így hát nagyon jó színészek dekkoltak ott,

2 A Somerset Maugham művéből készült zenés játékot Benedek Árpád rendezésében 1964. május 22-én mutatta be a József Attila Színház.

3 Bodrogi Gyula (1934) néptáncosként kezdte a pályáját, majd 1958-ban szerzett színészdiplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Ezután lett a József Attila Színház tagja, ahol első nagy sikerét a *Hazudj igazat (Bunbury)* című Ráday Imre rendezte előadásban aratta. Általában zenés és vidám darabokban szerepelt, de közben eljátszotta 1961-ben a Petőfi Színházban az *Egy szerelem három éjszakája* főszerepét, 1962-ben a Thália Színházban a *II. Richard* címszerepét. Nagy sikert aratott az *Imádok férjhez menni* (1964) , *A kaktusz virága* (1966) főszerepeiben. 1982-től 2001-ig a Vidám Színpad igazgatója volt.

4 Váradi Hédi (1929–1987) vendégként szerepelt az előadásban, ekkor a Madách Színház tagja volt.

5 Voith Ági (1944) 1966-ban szerzett diplomát. 1966–84 között volt a József Attila Színház tagja. Ezután a Thália, illetve Arizona színházban játszott, majd szabadfoglalkozású lett.

6 Gobbi Hilda (1913–1988) 1935-ben fejezte be színiakadémiai tanulmányait, majd a Nemzeti Színház szerződtette. 1960–70 között a József Attila Színház tagja volt, majd 1971-től újra a Nemzeti Színházban játszott. 1982-től haláláig a Katona József Színház művésze volt.

7 Örkényi Éva (1930) 1950-ben végezte el a színművészeti főiskolát. Az Úttörő Színház és a debreceni Csokonai Színház után szerződött a József Attila Színházhoz, amelynek alapító (később) örökös tagja. Többek között szerepelt a *Váljunk el*, a *Hazudj igazat (Bunbury)*, a *Kispolgárok*, az *Üvegfigurák*, az *Utolsó áldozat*, a *Párizs bolondja*, *A barlang* című előadásokban. 1989-ben vonult nyugdíjba, de 1999-ig még több előadásban szerepelt.

ezért jól működött a színház. Utána lehetett menni a Vígszínházba vagy a Madáchba. Így játszott a politika a renitens színészekkel. Nekem viszont szerencsém volt ezzel, mert olyan korszakban játszottam a József Attila Színházban, amikor nagyon jó volt a társulat.

Viszont '67-ben kiderült, hogy ennek a Kazán-féle útnak vége – hiába játszottam akkor én már Kállai István, Gyárfás Miklós és más hasonló vígjátékszerzők darabjaiban is. Akkor jellegzetes „fiatal színész" voltam, Voith Ágival alkottunk testvérpárt, általában Kállay Ilona[8] volt a mamánk, Ráday Imre[9] pedig a papánk. Tehát a szórakoztató előadásokban is benne voltam, de közben igazából a művészszínházi vonulatban lett volna szerepem. Azonban '67-ben folytathatatlannak bizonyult ez az irány, és nem is volt rá pénzük. (Nem tudom, hogy mi történt a háttérben, de Bodrogi és Gobbi Hilda és a színház profilját meghatározó színészek szemben álltak Kazán modernista törekvésével. Ők nem akarták, hogy a színház profilja megváltozzon.)

A József Attila Színházban, úgy tartották, Soltész Lili művészeti titkár volt az, akire valójában oda kellett figyelnie a magamfajta jövevénynek. Egyszer aztán megkérdezte tőlem a büfépultnál két minyon-harapás közben, hogy „Tomikám, neked van egy rendes diplomád, ugye?". Mondom, van. „Hát miért nem azzal foglalkozol?" – kérdezte. Megértettem, hogy ez a kérdés azt jelenti, hogy lapáton vagyok. De nem vártam meg, amíg kirúgnak, én kértem, hogy többet ne játsszam a József Attila Színházban. Így hát '67-ben befejeződött számomra ez a történet.

– Amikor'65-ben megkaptad a diplomádat, nem is kellett azon gondolkodnod, hogy milyen állás után nézzél, hiszen rendszeresen játszottál a József Attila Színházban?

– Nem. Engem akkor már színészként, versmondóként, filmek, tévéjátékok, rádiójátékok szereplőjeként tartottak számon. Nekem ez volt a foglalkozásom. Csak nem voltam állásban. Az volt a probléma, hogy egyáltalán nem voltam állásban.

– Az nem jutott eszedbe, hogy a színművészeti főiskolára kellene menned?

– Nem. Elvből utáltuk a főiskolát. Nem akartunk oda menni, ahol reprodukálják azt a színházat, amit nem szerettünk. Az Egyetemi Színpadon nem volt divat szeretni a főiskolát.

– De hát ott volt Ruszt, aki főiskolás volt...

– Ruszt sem szerette. Kifejezetten Rusztól tanultuk azt, hogy a főiskola nem jó hely.

8 Kállay Ilona (1930–2005) 1955-ben szerzett diplomát a főiskolán. 1955–82 között volt tagja a József Attila Színháznak. Ezután a Vidám Színpad majd a székesfehérvári színház tagja volt.

9 Ráday Imre (1905–1983) pályáját Székesfehérvárott és Kaposváron kezdte, majd Berlinbe szerződött filmszínésznek. Hazatérése után több színházban játszott, népszerűségét tovább növelte a háború előtt készült számos sikeres magyar film főszerepe. A szocialista filmgyártásnak azonban nem volt szüksége arra a polgári karakterre, amit ő képviselt. Az 50-es években a Vidám Színpadon, a Madách Színházban, majd a Magyar Néphadsereg Színházában játszott. Alapító tagja volt a József Attila Színháznak, ahol 1957-től a nyugdíjazásáig, 1970-ig játszott. Fodor Tamással először 1962-ben Plautus *Amphitruo*jában, majd a 1963-ban a *Csodabogár*, *A barlang* című előadásokban játszott együtt. Fia Ráday Mihály operatőr, televíziós személyiség, az ismert városvédő.

– Lehet, hogy ezért dolgozott szívesen veletek?

– Gyakorlatilag Ruszt egy másik úton kezdett el járni, mint amit a főiskola mutatott. Azért jött az Egyetemi Színpadra, mert mi esküdtünk a vele való munkára. Volt egy mondásunk: juszt is Ruszt. Ez fejezte ki a színházellenzéki alapállásunkat. Ezért nem igazán kedveltük azokat, akik a főiskolára jártak. Sőt egy kicsit meg is vetettük őket. Akkor még nem volt semmiféle mozgás a főiskolán. Ruszt sem tudott ott mit csinálni. Ő ilyen módon is kétlaki életet élt '69-ig: dolgozott az Universitasszal, miközben beosztott rendezőként működött Debrecenben. Az Universitasszal eltöltött idő fontos szakaszt jelent Ruszt pályáján is. Az utolsó években afféle asszisztensként dolgoztam mellette. Közben haladtam én is tovább a professzionális vonalon.

– Nem is volt semmiféle kapcsolatod a főiskolával?

– De. Közben ugyanis én már egy ismert alakja lettem a magyar színésztársadalomnak, a kortársaim is ismertek. Zsámbéki Gábor egy, Székely Gábor két évvel fiatalabb nálam. Ők azonos évfolyamra jártak a főiskolára. És én is bejártam a főiskolára mint a József Attila Színház alternatív színésze – ez volt a vicc – a Major–Kazán osztályba, ahol Székely Gábor tanulta a rendezést. Én ugyan nem vele dolgoztam, hanem Bruck Jánossal[10], aki mostanában jött haza Amerikából. De számomra igazából Major rendezte azt az osztályvizsgát, aki a próbákon nemcsak Bruckot tolta félre a páros jelenetünk egyik próbáján, hanem Szilvássy Annamáriát[11] is, így tulajdonképpen vele próbáltam a jelenetet. Ez roppant érdekes élmény volt. De itt véget is ért az én főiskolás karrierem.

Még két találkozásom volt a főiskolával. A 80-as évek végén, amikor szolnoki főrendező voltam, rendkívül nagy respektussal fogadott a főiskola tanári kara, mert mentem vizsgaelőadást nézni, azaz kvázi színészeket válogatni. Huszti Pétertől kezdve – aki akkor, azt hiszem, dékán volt, Kerényi Imréig mindenki örült, hogy jövök, és majd viszek tanítványokat. Azt nem tudom, hogy vittem-e végül valakit, de néhány végzőst figyelembe ajánlottak. 1992-ben [Moldvai] Kiss Andrea és Bíró Kriszta szerződött Szolnokra.

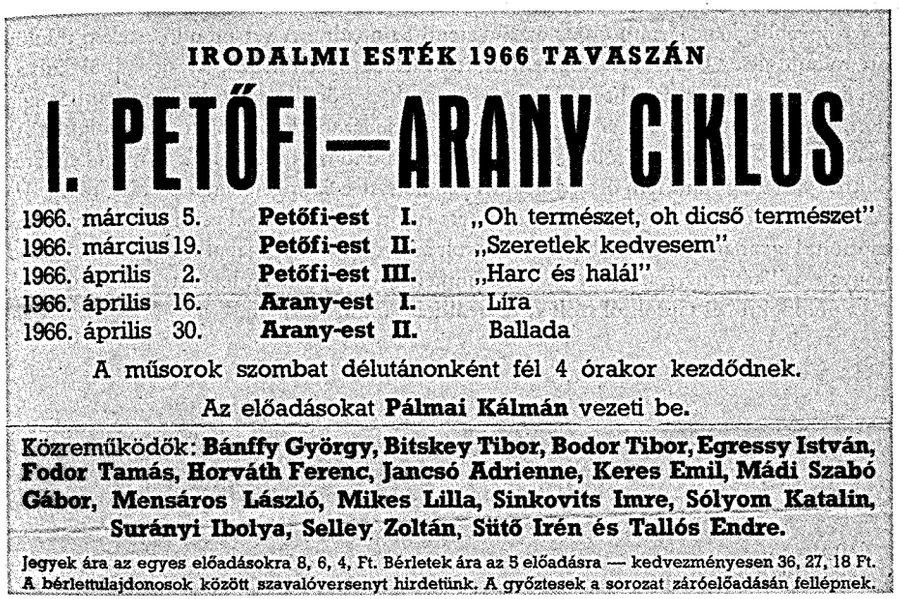
A harmadik találkozásom a főiskolával az volt, amikor Meczner János csábított a bábosztályhoz tanárnak. Ez már a 90-es évek második felében volt. Így hát anélkül tanítottam a bábosokat, hogy elvégeztem volna a főiskolát. Mostanában többször néztem vizsgaelőadásokat, mert már más lett a szelleme, a fiatal színészek és a rendezők egészen mást képviselnek. Megszűnőben van az a mentalitás, ami a 60-as, 70-es években taszított bennünket a főiskolától.

– Hogy alakult a professzionális pályád a József Attila Színház után?

– '67-ben én már éjjel-nappal szinkronizáltam, állandóan a Pannónia Filmstúdióban voltam. Ott éppen alapítottak egy szinkrontársulatot, amelynek én is tagja lettem. Ez volt

10 Bruck János (1943) Major Tamás rendezői osztályában szerzett diplomát 1968-ban. A főiskola után Győrben dolgozott, majd 1971-ben Angliába távozott. Különböző alternatív színházakban folytatta pályafutását, majd angol vidéki színházakban rendezett. 2000-től a Magyar Színházban is rendezett.

11 Szilvássy Annamária (1944) 1967-ben szerzett színészi diplomát, majd a Madách Színház tagja lett (1970-ig, majd 1983 és 1995 között). A 60-as, 70-es években több filmben és tévéjátékban is szerepelt, és ez közismertté tette.


IRODALMI ESTÉK 1966 TAVASZÁN

I. PETŐFI—ARANY CIKLUS

1966. március 5.	**Petőfi-est I.**	„Oh természet, oh dicső természet"
1966. március 19.	**Petőfi-est II.**	„Szeretlek kedvesem"
1966. április 2.	**Petőfi-est III.**	„Harc és halál"
1966. április 16.	**Arany-est I.**	Líra
1966. április 30.	**Arany-est II.**	Ballada

A műsorok szombat délutánonként fél 4 órakor kezdődnek.

Az előadásokat **Pálmai Kálmán** vezeti be.

Közreműködők: **Bánffy György, Bitskey Tibor, Bodor Tibor, Egressy István, Fodor Tamás, Horváth Ferenc, Jancsó Adrienne, Keres Emil, Mádi Szabó Gábor, Mensáros László, Mikes Lilla, Sinkovits Imre, Sólyom Katalin, Surányi Ibolya, Selley Zoltán, Sütő Irén és Tallós Endre.**

Jegyek ára az egyes előadásokra 8, 6, 4, Ft. Bérletek ára az 5 előadásra — kedvezményesen 36, 27, 18 Ft. A bérlettulajdonosok között szavalóversenyt hirdetünk. A győztesek a sorozat záróelőadásán fellépnek.

Szórólap az Egyetemi Színpad irodalmi estjeiről (1966) | *Fotó: archív*

az első igazi szerződésem. Addig nekem nem volt munkaszerződésem. Így 1967-től '69-ig szinkronszínész státuszban dolgoztam a Pannóniában. Ilyenek voltak még ott: Képessy József, Dallos Szilvia, Czigány Jutka és még hárman-négyen. Dömsödy János… Minden szerepet eljátszottunk, minden sorozatban, az összes Shakespeare-ben. Nekem ez volt a legnagyobb iskola. A *Szigorúan ellenőrzött vonatok*tól[12] kezdve a Wajda-műveken[13] át sok fontos filmben szinkronizáltam.[14] Akkoriban komoly, jelentős színészek szinkronizáltak. Tulajdonképpen így ismerkedtem meg az egész magyar színházi élettel, mert azért azoktól addig el voltam zárva, akik nem jártak az Egyetemi Színpadra.

– Közben megmaradt a kapcsolatod az Egyetemi Színpaddal is?

12 Jirí Menzel 1966-os cseh filmje, mely Bohumil Hrabal novellája alapján készült. A film 1968-ban elnyerte a legjobb idegen nyelvű film Oscar-díját. A magyar szinkron 1967-ben készült. Fodor Tamás a főszereplő fiút, Milos Grimasz forgalmista-gyakornokot (Václav Neckár) szinkronizálta.

13 Andrzej Wajda Oscar-díjas lengyel filmrendező filmjei közül Fodor Tamás a *Nyírfaliget*ben (1970; szinkron: 1971) szinkronizált, majd szinkronrendezője volt *A karmester* (1979, szinkron 1983) című filmnek.

14 Az 1960-as évek végén, a 70-es évek első felében Fodor Tamás többek között a *Cicababák* (1965. szinkron: 1966, Jean Sorel magyar hangja), a *Háború és béke* (r.: Bondarcsuk 1965, szinkron 1967), *Az apáca* (r.: Rivette 1966, szinkron 1968), az *Akiért a harang szól* (1943, szinkron 1969), a *Feketeszakáll szelleme* (1968, szinkron 1970), *Rómeó és Júlia* (r.: Zefirelli 1968, szinkron: 1970, a Rómeót játszó Leonard Whiting magyar hangja), az *Édentől keletre* (r: Elia Kazan, 1955, szinkron: 1971 – James Dean magyar hangja), a *Kés a vízben* (r.: Polanski 1962), az *Egy csepp méz* (r: Tony Richardson 1961, szinkron: 1971), *Forró éjszakában* (r.: Jewison 1967, szinkron: 1971) című filmeket szinkronizálta.

– '67-ig vendégként jártam vissza az Egyetemi Színpadra. A versmondó esteken mindig ott voltam, de az Universitasban nem mertem feladatokat vállalni. Kicsit át is alakult az együttes, mert Ruszt fiatalított. De 1967-ben volt egy önálló estem az Egyetemi Színpadon, aminek nagyon nagy sikere volt. Akkor afféle lázadó fiatal voltam, és gyakorlatilag az életemet, '45-öt, '56-ot próbáltam elmondani különböző írók, költők művein keresztül. Sokféle szerzőt gyűjtöttem össze József Attilától kezdve Salingeren át a kortárs írókig. *Medáliák* volt az est címe, és József Attila versére épült: a *Medáliák*ból vettem az egyes részek mottóit. Ugyanakkor egy Salinger-idézet volt az egész est mottója, ami úgy szólt: „Tudod, hogyan szól két tenyér, ha csattan. Vajon miként szól egy tenyér, ha csattan?" Tehát azokról a pofonokról és tapsokról szólt az összeállítás, amiket átéltem.

ÚJRA AZ EGYETEMI SZÍNPADON
1966-1969

„EGY TEHETSÉGES FIATALSÁG NEVÉBEN"

A huszonöt éves Fodor Tamás egyrészt szinkronizálni kezdett, másrészt ismét egyre többet szerepelt az Egyetemi Színpadon. Bemutatta első előadóestjét, a Medáliákat, főszerepet játszott az Egy szerelem három éjszakája című előadásban, amellyel 1966-ban Nancyban, az Egyetemi Színházak Világtalálkozóján szerepelt az Univeristas.

A József Attila színházi „tagsága" után Fodor Tamás 1967-ban a Pannónia Filmstúdió szinkrontársulatának tagja lett. „Ő az *O-ügynökség*[1] talpraesett, sötét bűntényeket leleplező, mindent kiderítő detektívje, a *Kincses sziget*[2] furfangos Jimje, a *Cooperfield Dávid*[3] címszereplője, a *Négy páncélos és a kutya*[4] Janekje. A fiatal hősök egyformán kedves hangon, szép magyarsággal, de mindig más jellemet érzékeltető hangsúllyal, beszédritmussal szólalnak meg a képernyőn. Alakításukhoz Fodor Tamás kölcsönzi a magyar beszédet." „Milliók és kevesek ismerőse" – jelenti ki róla a cikk. (HARANGOZÓ) Hangja, szinkronszerepei révén rengetegen ismerték meg őt a tévé képernyőjéről, de személyesen csak kevesen találkoztak vele a színpadokon, előadóesteken.

Tapsok és pofonok

Fodor Tamásnak akkor is megmaradt a kapcsolata az Egyetemi Színpaddal, amikor színészként a József Attila Színházban játszott. Egyrészt előadóesteket tartott, szerkesztett, másrészt rendezni kezdett az Egyetemi Színpadon

Surányi Ibolya, az előadóestek szerkesztője a legfiatalabb színészeknek is bemutatkozási lehetőséget biztosított. Például „Margitai Ági és Bálint András akkor ugyan vidéken játszott, de gyakori vendége volt az Egyetemi Színpadnak. Fodor Tamás viszont ténylegesen otthon volt a Színpadon, annyira, hogy egy időben illegálisan az öltözőben is lakott." (NÁNAY 87.)

1 Az *„O" ügynökség aktái* a 60-as évek végén futó francia krimisorozat volt.
2 A Magyar Televízió 1968-ban vetítette a Robert Louis Stevenson regényéből készült 13 részes francia filmsorozatot.
3 Dickens regényéből készült angol filmsorozat.
4 1967–70 között készült lengyel televíziós sorozat, amely Magyarországon is nagy népszerűségnek örvendett.

Fodor Tamás 1967. február 27-én hétfőn mutatta be a *Medáliák* című első önálló estjét (amit március 24-én pénteken, majd április 18-án megismételt). Az előadót így mutatja be egy korabeli újságcikk: „Évekkel ezelőtt az Egyetemi Színpadon, az Universitas Együttes bemutatóin feltűnt az egyetemista színjátszók között egy törékeny fiú. Az együttes hivatásos rendezői egymás után bízták rá a főszerepeket, amelyekben itthon és külföldi turnékon is kitűnt. A kritikák bemutatóról bemutatóra megjegyezték: Fodor Tamást messze az amatőr szint fölé helyezi tehetsége és biztonsága." (F. F.) Egy másik cikk így ír róla: „Az egyetemi együttes felfedezettje, rugója, igényes címszerepek emlékezetes alakítója Fodor Tamás, akit mindezek ellenére – talán azért, mert amatőr együttes tagja volt – úgy tartottak számon, mint »rendkívül ügyes fiút«. Fodor Tamás önálló előadóestjével sikereinek színhelyén bizonyította, hogy az ügyes fiú már régen komoly előadóművésszé érlelődött." (S. A.)

Magáról az estről így számol be egy korabeli kritika: „Fodor Tamás első önálló estje nem azért lepett meg, mert az ismeretlenségből előbukkanó, új tehetséget avatott, hiszen a József Attila színházi tagságot megelőzően az Universitas Együttes mind igényesebb produkcióiban már ismerkedhettünk képességeivel. Inkább az volt a meglepő, hogy a huszonegynéhány esztendős színész arra vállalkozott, amire csak pályájuk csúcsán járó művészek merik szánni magukat." „Fodor Tamás kitűnő képességeivel egy generáció vallomását tolmácsolta. Annak a generációnak a vallomását, amely már csak közvetve szenvedte a háborút, de magárahagyottságában, szomorúságában szinte tanácstalanul indult el a már korhadt tilalomfák között, az új morál után kopogatva." (Erki)

Egy másik cikk így idézi fel az est indítását és hatását: „Az estet indító, majd újra meg újra felcsendülő Bartók-zene, hegedűre írt szóló szonátájának egy-egy részlete asszociációkra készteti a nézőt: a színpadon álló 25 éves előadóművész, Fodor Tamás önálló estje, százperces lírai vallomása is, mintha egyetlen zenemű, egy többtételes szóló szonáta volna. A salingeri mottó pedig: »Tudod, hogyan szól két tenyér, ha csattan. Vajon miként szól egy tenyér, ha csattan?« – szinte címet ad az estnek: asszociációk a tenyerek csattanásához.

Két tenyér, ha csattan, taps lesz belőle. Egy tenyér, ha csattan, pofon születik. Tapsokról és pofonokról, apák és fiúk ifjúságáról, a XX. század 25 éveseiről szól tehát az est, mert taps és pofon legintenzívebb átélői minden időben a fiatalok." (Heimann 1967)

„A montázsszerűen mondott versek s az átkötő zenei töredékek, hangkulisszák folyamatából a XX. század ifjúságának története bontakozik ki. József Attila *Medáliák*jának egy-egy darabja fogja össze a művek láncolatát" – olvassuk az egyik beszámolóban (F. F.), egy másik pedig így értékel: „Már a műsor összeállítása is érdekes és figyelemre méltó: huszonöt alkotó művei szerepelnek itt, s meglehet, mind a huszonöten a huszadik században éltek, egymás mellé ritkán kerül a nevük (Salinger, József Attila, J. Prévert, J. Andrzejewski, Hikmet, Ladányi Mihály, Quasimodo, Rilke, Karinthy Frigyes és a többiek), de a műsor nem szétesõ, egységessé kovácsolja a rokon mondanivaló, s az előadóművész szuggesztív ereje, a válogatás gondossága, intellektuális fegyelme." (S. A.) Ehhez egy másik írás azt teszi hozzá, hogy Fodor „nem félt mondanivalóját javarészt ismeretlen művekkel kifejezni, és nem egyszer egyéni felfogásban megszólaltatni. A feszült figyelem, az igényes, rendkívül széles érzelmi skálájú repertoár hatásos tolmácsolása előadóművészi sokszínűségét, atmoszféráteremtő erejét dicséri. Amikor Brecht megrendítő költeményét, a *Keresztes hadjárat 1939*-et hallgattuk, megborzongtunk, amikor Salinger *Zabhegyező*jének egy-egy részletét, Askenazy vagy Andrzejewski egy-egy prózai írását mondta, mosolyogtunk és elgondolkodtunk. És jó időre emlékezetünkbe vésték a nevét." (Heimann 1967) Más részleteket emel ki egy másik cikk: „A fiatalember a szemünk előtt érik felnőtté: Cocteau Jacques-jával döbben rá arra, hogy van megaláztatás, és József Attilával lázad ellene; Brechttel járja meg a háború országútjait, Salingerrel vall nemzedékének gondolatvilágáról, és Illyés döbbenti rá a tevékenység értelmére." Majd így összegez: „Fodor Tamás számára a vallomás nem produkció, hanem belső kényszerből fakadó, kötelező tett. Ezt mondja Karinthyval és álmodja Andrzejewskivel. A versek, prózák itt az előadó szolgálatában állnak, aki bátran és újszerűen összeállított műsorával egy tehetséges fiatalság nevében állt pódiumra." (Erki)

Egy szerelem három éjszakája

A *Medáliák*-est előadóját a József Attila Színház tagjaként hirdették a plakátok. Ez idő alatt – amíg Fodor Tamás az angyalföldi színházban játszott – az Universitasban csak egyetlen szerepet vállalt: az *Egy szerelem három éjszakája* főszerepét játszotta. Ezzel a Dobai Vilmos rendezte előadással szerepelt a társulat 1966 áprilisában Nancyban. A *Karnyóné* sikere után ismét meghívták őket az Egyetemi Színházak Világtalálkozójára, ez a vendégszereplés azonban az előző évi osztatlan sikerrel szemben kudarcot jelentett. És ez lett az ürügy az Egyetemi Színpadot addig vezető Petur István leváltásához is.

Az 1966-os nancyi fesztiválon nemcsak a kiválasztott darabot adta elő az Universitas, hanem egy előre megadott témát is fel kellett dolgozniuk. A „kötelező" darabnak a következőről kellett szólnia: egy vidéki kisvárosban forradalmi mozgalom bontakozik ki, és a benne részt vevő fiatalemberről kiderül, hogy az apja a fennálló rendszer funkcionáriusa. A megadott témából végül Vágó Péter írta meg a darabot, és Ruszt József rendezett húszperces előadást belőle *Impromtu de Nancy* címmel. (Nánay 80.)

Versenydarabként viszont az *Egy szerelem három éjszakáját* mutatta be az Universitas, de ezt a fesztivál szabályainak megfelelően hatvanpercesre rövidítették. Az eredetileg háromfelvonásos művet „kellett egy felvonásba sűríteni, mindezt természetesen úgy, hogy legfontosabb jelenetei, szereplői, songjai veszendőbe ne menjenek, s hogy a cselekmény érthető, az írói mondanivaló sértetlen maradjon". A darab „során egy fiatal költő, felesége és barátaik három sorsfordulót jelentő éjszakája pereg le a nézők előtt, egy teljes nemzedék tragikus történetét idézve". (Heimann 1966)

Hubay Miklós, Ránki György és Vas István „zenés tragédiá"-jának ősbemutatója 1961-ben volt a korszerű zenés darabokra specializálódott, de rövid életű Petőfi Színházban, Szinetár Miklós rendezésében.[5] Egy korabeli cikk összeveti a Petőfi Színház ősbemutatóját az egyetemi színpadi változattal: „Ha az azóta megszűnt Petőfi Színháznak egyéb érdeme nem volna, mint hogy ezt a magyar musical tragedyt inspirálta – vagy prózaibb szóval: megrendelte –, akkor is beírta volna nevét a magyar színháztörténetbe. Másfelől: a darab jobb, még ebben a külföldi előadások céljaira csonkított változatban is, még amatőr elő-

5 A két főszerepet Bodrogi Gyula és Margitai Ági játszotta, többek között szerepelt még az előadásban Horváth Tivadar, Agárdi Gábor, Sennyei Vera. A következő években bemutatták a darabot Szegeden és Békéscsabán, majd az egyetemi színpadi bemutató évében a Madách Színház is műsorára tűzte Gábor Miklós, Vass Éva, Márkus László, Psota Irén és mások szereplésével.

adásban is, mint annak idején gondoltuk. Nem kétséges, a művek jellege, mondanivalója, esetleg szokatlanabb formája tisztulhat – mintegy magától is – az évek alatt. De itt más történt. A Petőfi Színház akkori adottságaival és színészeinek berögzöttségével mégsem tudott teljes igazságot szolgáltatni ennek a drámának. A songok remek költészete és a zenéje áttört a különféle akadályokon akkor is, ha a prózai dialógust némileg erőltetettnek, művinek éreztük, és az egész darab körül ott lebegett valami nem teljesen jó értelemben vett irodalmiság. A mostani előadáson ennek nyomát sem találtuk. Valószínűleg arról van szó, hogy a néhány év előtti előadás színészeinek többsége nem tudott mit kezdeni a mű sajátos levegőjével, amely történelmi közelmúltunk egyik legszebb hagyományát idézi meg, a 30-as, 40-es évek fiatal íróinak, Radnóti Miklós baráti körének, a magyar antifasizmus egyik fontos ágának eszményeit, vágyait, észjárását. Az egyetemi színjátszók fiataljai jobban megérezték, és szerényebb eszközeikkel is pontosabban érzékeltették ezt a sajátos légkört és világot." (Kéry)

Egy másik cikk is hasonló végkövetkeztetésre jut az „öntevékeny színjátszók (zenében, énekben is amatőrök)" előadása kapcsán, akik „zenekari kíséret nélkül, gépzenére, sokkal hátrányosabb feltételekkel" játszották el a darabot. „Ami a hatalmas start-hátrányokat mégis kiegyenlítette: a fiatalok hallatlan őszintesége, ráérzése, tehetsége. A szereplők egyike sem élt még, amikor a darab fiatal főhőse, Bálint, a költő egy értetlen, egy értelmetlen és kegyetlen korban »gyúlékony« verseivel, halhatatlan szerelmével nyomorúságba, megalázásba, majd halálba kényszerült. Negyedszázados a történet, Bálint, ha meg nem ölik, e fiúknak-lányoknak tán apja lehetne. De itt a darabban önmagukat érzik benne, a saját „gyúlékony" lényük kap általa költői kifejezést. … Dobai Vilmos rendezése bátran épített őszinteségük erejére, megtalálta ehhez a legjobb kifejezési formákat." (A Szfinx)

Az Universitas előadásában a Radnótiról mintázott főszereplőt, Bálintot, a költőt Fodor Tamás játszotta, a szerelmét Adamis Anna alakította. Játszott még az előadásban Kristóf Tibor, Székhelyi József, Barzó Jenő, Kiss Elemér, Halász Péter és Jordán Tamás. A szereplők közül a költőt alakító Fodor Tamás, a „szigorú" költő barátot játszó Halász Péter és az „életművész" szerepében Kristóf Tibor nevét kell majd megjegyeznünk" – írja az egyik kritika. (Heimann 1966)

Nancyban, 1966-ban

Fodor Tamás így számolt be egy magánlevélben a nancyi szereplésről: „…nagyon-nagyon ideges vagyok. Fél óra múlva talán már a színpadon leszünk a kötelező húszperces darabunkkal, és lehet, hogy kifütyülnek, lehet, hogy siker lesz. Ez egy olyan fütyülős közönség. … Ma szombat van, és a holnapi *Egy szerelem*-előadás sikere attól függ, hogy ma hogyan fogadják az *Impromtut*. … Holnap éjszaka megírom az eredményt. … Reggel öt óra van. Egy óra múlva indulunk Párizson át Londonba. Két napja nem aludtunk. A kötelező darabot kifütyülték, nemzeti sértésnek vették. Az *Egy szerelem*nek nagyon jó sikere volt. Díjat nem kaptunk. A zsűri hozzá nem értő állatok gyülekezete. Az értékelésen jót röhögtünk." (Idézi Nánay 80.)

Minderről részletesebben számol be a hivatalos úti jelentés: „Kötelező darabunkat vegyes érzelmekkel fogadták – egyaránt kijutott a zajos tetszésből és nemtetszésből –, ennek okát az alábbiakban véljük felfedezni:

1. sokan a magyarországi ellenforradalom kigúnyolásának tekintették;
2. mások a francia forradalmakra vetett fintort véltek benne felfedezni;
3. a játék rögtönzésszerű, diákos stílusát nem kedvelték.

Az *Egy szerelem három éjszakáját* viszont a közönség igen lelkesen fogadta, a siker még a *Karnyóné* tavalyi látványos elismerését is felülmúlta. Annál sajnálatosabb, hogy a zsűri több tagja megdöbbentő módon kommercionális, az amerikai zenés bulvárdarabokhoz hasonló műnek minősítette a darabot. … Az együttes magatartása ellen az úton semmiféle kifogás nem merült fel. Az út sajnálatos eseményét Hajagos András műegyetemi hallgató szolgáltatta, aki Nancyban eltűnt az együttesből, és nyilvánvalóan nem kíván visszatérni az országba."[6] (Idézi Nánay 80–81.)

Hogy ebből a disszidálási ügyből hogyan lett hatalmas botrány, azt Fodor Tamás így vezeti le egy magánlevelében: „Polinszky miniszterhelyettesnek[7] a Külügyminisztériumon keresztül jelentették, hogy egy tagunk disszidált. A miniszterhelyettes ordítva letolta a rektort, hogy miért nem jelentették az esetet, aki a letolást még jobban és még haragosabban ordítva tovább passzolta Tolnai Gábornak, a Kulturális Bizottság elnökének, aki kijelentette, hogy ő elküldte a jelentést a rektornak, aki elfelejtette elolvasni. A rektor, hogy kimásszon a pácból, bűnbakot keresvén azt mondta, hogy mindennek oka a nancyi sikertelenség. Ki a bűnös? Aki jóváhagyta a húszpereces darabot, azaz a párttitkár, Pölöskei Ferenc. Pölöskei tovább pöckölte e felelősséget, mondván: nem is a darabbal volt a baj, amit megnézett, hanem az együttessel, amiről viszont Petur tehet, mert szétzüllesztette az Egyetemi Színpadot. Szóval megvan a bűnbak! El kell sürgősen bocsátani, és így jó fiúk maradunk, mert ugyebár mi semmiről nem tehetünk. És természetesen a rendezők is rosszak, azok is menjenek! Példázat arról, hogy bármit is csinálsz, úgyis személyes érdekeknek, piti ügyeknek van alávetve minden." (Idézi Nánay 82.)

Ürügy egy leváltáshoz

Ha valószínűleg nem is pontosan így történt, ahogy Fodor Tamás „összerakja" az eseményeket, az tény, hogy 1966. június 15-én a rektori tanács ülésén Sőtér István, az ELTE rektora az Universitas azonnal felszámolását javasolta. Ezt a rektori tanács többi tagja nem támogatta, de abban egyetértettek, hogy az igazgatónak vállalni kell a felelősséget. Ezért leváltották Petur Istvánt, és abban is egyetértettek, hogy a két rendezőt, Dobai Vilmost és Ruszt Józsefet sem lehet a későbbiekben foglalkoztatni. (Nánay 82.) (Ruszt egy ideig mégis tovább dolgozott a Színpadon.)

De Petur leváltásához a nancyi szereplés csak az ürügyet szolgáltatta. Nyilván fontosabb szerepet játszott benne az, hogy a hivatalos kultúrpolitika az Egyetemi Színpad számos műsorát kifogásolta: a *Horizont* jónéhány összeállítását, Mensáros László estjét, de más versműsorokat is. Egyre nyilvánvalóbbá váltak Petur és Ruszt önálló színházteremtő ambíciói is. Belátható közelségbe került, hogy az Universitas az önálló épülettel bíró, de

6 Igazoló jelentés az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének 1966. április 20. és május 14. közötti franciaországi és angliai útjáról.

7 Polinszky Károly (1922–1998) vegyészmérnök 1963–74 között volt művelődésügyi miniszterhelyettes. Majd a tárca szétválasztása után 1980-ig oktatási miniszterként működött.

saját társulattal nem rendelkező székesfehérvári színházban folytathatja a munkát. Erre ellenhatásként erősödött a hivatalos színházak képviselőinek támadása, akik egyre nagyobb konkurenciát láttak az Egyetemi Színpadban.

Források:

A SZFINX és fia. Két sikeres magyar egyfelvonásos az Egyetemi Színpadon. *Esti Hírlap* 1966. április 14.
KÉRY László színházi levele néhány magyar darabról. *Élet és Irodalom* 1966. április 30.
ERKI Edit: Vallomás és fegyelem. Fodor Tamás előadóestje az Egyetemi Színpadon. *Élet és Irodalom* 1967. március 3.
(F. F.): Medáliák. *Esti Hírlap* 1967. február 24.
(HARANGOZÓ): Cooperfield, Jim – és a többiek. *Esti Hírlap* 1968. november 25.
HEIMANN Ildikó: Egy szerelem három éjszakája. *Magyar Nemzet* 1966. április 21.
HEIMANN Ildikó: Fodor Tamás előadóestje az Egyetemi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1967. március 5.
NÁNAY István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231 o.
S. A.: Fodor Tamás önálló estje az Egyetemi Színpadon. *Egyetemi Lapok* 1967. március 9.

AZ ELSŐ RENDEZÉSEK

Az Egyetemi Színpadra visszatért Fodor Tamás egyre fontosabb szerepet vállalt annak működtetésében. „Ténylegesen hárman vezettük a Színpadot, Fodor, [Gáspár] Zsuzsa [művészeti titkár] és én" – mondta erről az időszakról Vágó Péter dramaturg, író. (NÁNAY 116.) Közben Fodor Tamás is „szerepet váltott": bár még szerepelt az előadóesteken, de már nem játszott az Universitas megfiatalított együttesében – ehelyett rendezni kezdett.

Fodor Tamás rendezte az 1966/67-es évad végén az Universitas soros kabaréját (amellyel nyáron Balaton körüli, majd Veszprém, Zala és Somogy megyei turnéra indultak).

Az *Égigérő vascsicsergő avagy majd mi megmutatjuk* című összeállítás egy része a '66 februárjában bemutatott *Ahogy vesszük* című zenés-táncos politikai kabaréból került át. Ezt ugyanis két előadás után levették a műsorról, a meghirdetett további hét időpontban már nem játszották. A pártbizottság nem indokolta a betiltást – nem volt szokása –, „annyit azért tudni lehet, hogy ideológiai szempontból a műsor a nagypolitika vizeire tévedt." (NÁNAY 79.)

Az *Égigérő vascsicsergő* címe egy akkoriban közismert pesti viccet idézett: „Az, ami égig ér, vasból van és csicsereg – az égigérő vascsicsergő. Az, ami égig ér, vasból van, és nem csicsereg – ugyanaz, csak magyar gyártmány." Efféle magyar „gyártmányok" álltak az előadás középpontjában. „A jelenetek szerzői görbe tükörben mutatják be a divatos művészeti műfajokat: a musicalt, a lélektani drámát, a modern filmet, az „összetett" rádióműsort, s végül – de egyáltalán nem utolsó sorban – a show-t és annak is legfőbb attrakcióját, a sztriptízt, magyar módra." (ZSUGÁN)

„Kicsit mindenki megkapja a magáét. A Rádió, amelyik néha sokat markol, mert egy műsorba sűrít ökölvívó mérkőzést és filozófiai eszmefuttatást. A tv-ben Öveges professzor magyarázza el, hogy lehet házilag fabrikálni művészetet." De „minden egyedül nehéz – és sokba kerül. Így létezhet aztán cigánytánc és beat együtt, vagy az első magyar beatopera, a *Traviata a campingben*, mert két különböző műfaj már nem fért bele a költségvetésbe.

Kijut a kriminek is. Megtudjuk, hogyan lopták el felelőtlen tettesek az Erzsébet hidat a Dunával együtt, hogyan szereztek mindezért gömbzsinórt, téliszalámit és lépegető exkavátort. Találkozunk az új színházi ügyelővel, aki állatorvos ugyan, de a nagybátyja a minisztériumban dolgozik. Van persze sztriptíz is, de Universitas módra, meg monstrefilmgyártás paródia, és általában mindaz, ami ehhez a kitűnően pergő és szórakoztató – ugyanakkor nemcsak szórakoztató műsorhoz kell." (ARATÓ)

„A remekül összefogott szereplőgárdából is kiemelkedik a csaknem tucatnyi alakban egyformán ízléssel és ötletességgel mulattató Sólyom Katalin, s a tempós, ötletes rendezésért külön is dicséretet érdemlő Fodor Tamás. A nagyon kellemes két és félórás szórakozásért az említetteken kívül vastapsot érdemelnek a többiek: Szilágyi Maya, Tóth Gabi, a változatos feladatait kitűnően megoldó Halász Péter s Hetényi Pál, Kelemen József, Répássy András, Szabó Ákos, valamint a vérpezsdítően muzsikáló Sigma tánczenekar." (Zsugán) „Az együttes csaknem mindegyik tagja szívvel-lélekkel játszik, végig humorral fűszerezett alakból sokat láttunk." (Arató)

Az előadásnak csak egy része volt különféle műfajok (krimi, lélektani dráma, opera, rádiós körkapcsolás) paródiája, más részük az irodalmi kabaré hagyományait folytatta. (Nánay 86–87.) „A műsort Leacock, Pierre Berton, Gergely Miklós, Ősz Ferenc, Vágó Péter írásaiból állította össze frissen, lendületesen a rendező, Fodor Tamás." (Zsugán)

Akkor szerdán

1967 őszén több műsorral is köszöntötte az Egyetemi Színpad a Nagy Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulóját. Mezei Éva *Fejezetek Leninről* címmel rendezett műsort Gyurkó László akkoriban megjelent, de már alig kapható *Lenin, október* című könyvéből. Fodor Tamás pedig rendhagyó összeállítást szerkesztett az alkalomra *Akkor szerdán* címmel. Az előadást csak azután mutathatták be, hogy az ELTE pártbizottsága megtekintette és jóváhagyta, de így is csak egyszer adták elő, 1967. november 11-én.

Az előadás az 50 évvel azelőtti november 7-re emlékszik. „Sok furcsa dolog történt akkor szerdán, egy különös, télies hétköznapon. A fantasztikus fordulat vajon milyen visszhangot vert fel akkor, azon a szerdán, ötven éve, november 7-én Budapesten?" – kérdezi az előadásról beszámoló korabeli újságcikk. „Teljesen újszerű, frappáns műsorral válaszol az Universitas. Az Egyetemi Színpad gárdája jónéhányszor előrukkolt már tehetséges újdonsággal, de ez... – egyszerűen meghökkentő. 1917. november hetedike elevenedik meg – két színpadon. Az egyik pódium Pétervár, a másik – Pest. A rendező szinkronmegoldást alkalmazott, a két színpad percről percre, óráról órára együtt mozog. A műfaj: dokumentummontázs. Foglalkozik a piros betűs szerdával, s másrészt a léha hétköznappal is." (A. T.)

Az *Akkor szerdán* „az ötven év előtti Budapest egyetlen napjának története – az októberi forradalom árnyékában. Korabeli slágerek, a vezérkar hadijelentései, apróhirdetések, a nap sajtócikkei, polgármesteri rendeletek, párbajjegyzőkönyv, filmmontázs, hazaárulási per jegyzőkönyve, Károly király levele II. Vilmos császárhoz, katonadalok és egyéb dokumentumok vallanak a világtörténelem nagy fordulatából mit sem észlelő korabeli Budapestről." (zs)

„Reggeli pesti lap: jegyzőkönyv egy hajnali párbajról; Tótfalusi József tisztviselő 2 óra 30 perckor párbajt vívott Fekete János tisztviselővel, akin könnyebb sebet ejtett.
2 óra 30 perc Pétervár: Elfoglalták a Nyikolajevszkij pályaudvart...
Színházi élet: Három oldal Fedák Sári estélyi toalettjeiről. Vígszínház: Sheldon *Románca*: „Szeretem bárónő, szeretem..." A közönség lelkesen ünnepli a bonvivánt.
Pétervár: Kerenszkij beszél.
Reggeli lap: Arz báró vezérkari főnök: Keleten semmi lényeges nem történt.
A Téli palota már elesett...
Tőzsdeárfolyam, hirdetések; Használjon kebelmerevítőt! Minden nap Lisoform! – 13 jelige: Karolinám, este a szokott helyen. 44 jelige: Elajándékozom gyermekem. 37 jelige: Örökbeadom kislányom. Egészséges, jól táplált."
„Filmmontázs a pesti utcáról 1917-ből. Film 67-ből.
Kép: öreg asztalos dolgozik, fáradt. Énekli az utca slágerét. Az akkorit is ismeri, a mostanit is. – Félévszázados francia és magyar sanzonok. Énekel Annie Nobel* és Philippe Richeaux (Annie-t a pol-beat fesztiválról is ismerjük). – És mozognak a színpadok, egymásnak válaszol Pesté és a történelemé."

A szereplőket és a rendezést így értékeli a korabeli beszámoló: „A műsorban vendégként fellépnek Tóth Judit, Verebély Iván és Sinkó László. A gerinc az Universitas Együttes. Szívvel-lélekkel, tehetségesen oldják meg e nem könnyű feladatot. A Benkó „Dixie" zenekar kitűnően alkalmazkodik e szokatlan játékhoz. S hogy ez a széthulló adathalmaz egységes kristályos vezérfonalat kap, az Fodor Tamás rendező érdeme, aki egyre inkább bizonyítja tehetségét, nemcsak színészi, hanem rendezői területen is." (A.T.)

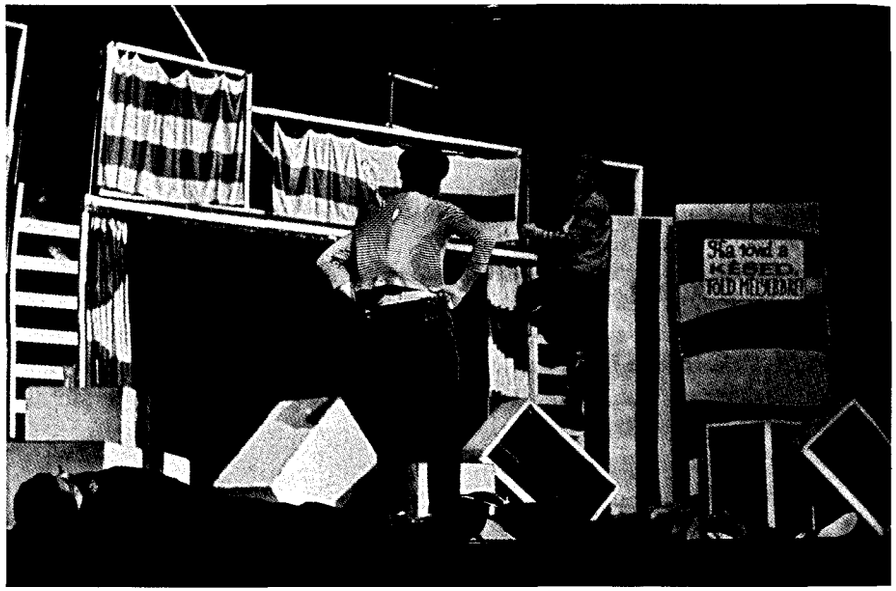
Piszkos Fred málnaszőrt iszik

Egy év múlva ismét a vidámság jegyében készült Fodor Tamás következő rendezése, amelynek címe: *Piszkos Fred málnaszőrt iszik és kavarja Fülig Jimmy őszinte sajnálatára.* Az 1968. október 5-én bemutatott előadás volt az első kísérlet Rejtő Jenő regényeinek élő szereplős színpadra állítására. (*A szőke ciklon*ból az Állami Bábszínház már bemutatott 1958-ban egy bábos adaptációt.[1])

Rejtő Jenő (P. Howard) népszerűsége töretlen maradt, jóllehet az ötvenes években egyáltalán nem adták ki a könyveit. '56 után megjelent néhány kötete[2], de tömegesebb kiadása a 60-as években kezdődött a szórakoztató irodalmat megjelentető Albatrosz könyvek sorozatban.[3] „Regényeinek új kiadásai a magyar könyvpiacon példa nélküli példányszámúak" – olvassuk egy korabeli cikkben (Szánthó) –, „a közelmúltban látott napvilágot egy statisztika, amely kimutatta, hogy az elmúlt években a legtöbbek által olvasott könyv Rejtő Jenő (P. Howard) *Szőke ciklon*ja volt" – mondja egy másik írás (Hegedős).

Vágó Péter és Katona Imre készítette el a színpadi adaptációt. Ehhez több Rejtő-könyvet vettek alapul, a két *Piszkos Fred*et és a két *Cirkáló*-regényt, emellett más művekből is átvettek poénokat, figurákat, jeleneteket, szituációkat.[4] „A fiatal szerzők öt regény alapján egy hatodik sztorit kerekítettek, s így egy népszerű Rejtő-show lett belőle" – írja az egyik kritika. (Zsigmond) A történet egy eltűnt földrajztudós körül bonyolódott, aki egy rablóvezér fogságában van, és akit egy díszes társaság készül felkutatni.

1 A darabot Tardos Péter adaptálta, és Szőnyi Kató rendezte.
2 1956: *A láthatatlan légió*; 1957: *A fehér folt*; *Szép kis üzlet*, *Vesztegzár a Grand Hotelben*; 1958: *Piszkos Fred, a kapitány*, *A tizennégy karátos autó*; 1959: *A szőke ciklon*.
3 1964: *Az elátkozott part*, *A tizennégy karátos autó*; 1965: *Három testőr Afrikában*, *Vesztegzár a Grand Hotelben*, *A fehér folt*; 1966: *Piszkos Fred, a kapitány*, *Piszkos Fred közbelép*; 1967: *Csontbrigád*, *A megkerült cirkáló*, *Menni vagy meghalni*; 1968: *A láthatatlan légió*, *Az ellopott futár*, *Az előretolt helyőrség*, *A szőke ciklon*; 1969: *Egy bolond száz bajt csinál*, *A néma revolverek városa*.
4 Ezt Fodor Tamás mondta egy 1968. szeptember 28-i tévéműsorban. Leirat az OSZMI cikkgyűjteményében. Az előadásról megjelent írások többnyire öt vagy hat Rejtő-könyvet említenek.



Barzó Jenő és Halász Péter – Piszkos Fred (1968) | *Fotó: archív*

Az egyik korabeli cikk így próbálja visszaadni a darab jellegét: „Piszkos Fred megivott két pohár málnaszőrt, és ennek súlyos következményei lettek. Eltűnt egy Radzser nevű cirkáló, Fülig Jimmy úgy érezte, hogy őt leütötték (és ebben nem is tévedett). Tüskés Vanek feltűnő gyorsasággal megkedvelte lord Breadfieldet, akit percekkel előbb péppé akart verni. Pofa Jenő kénytelen volt közelebbi ismeretségbe kerülni az orvostudománnyal. Buzgó Mócsing elesett két és fél dollár haszontól, Wágner úr zsebében megszólalt egy jobb sorsra érdemes madár, és többen rájöttek arra, hogy a pofont jobb adni, mint kapni." (Muzsay b)

Az Rejtő-adaptáció sikeréről megoszlottak a vélemények. „Amikor olyan szerző művét éri utol az (úgy látszik, elkerülhetetlen) adaptáció, akinek ereje a stílusában van, mindig elfog az aggodalom", kezdi az egyik kritika, de végül úgy látja, hogy „a dramatizáló Katona Imrének és Vágó Péternek sikerült átmentenie a Rejtő-féle álponyva báját, varázsát, imbolygó irrealitását". (fencsik) „Legnagyobb erényük az, hogy rejtői szellemben tudták aktualizálni, újabb poénokkal kiegészíteni a darabot" – teszi hozzá ehhez egy másik kritikus. (Muzsay b) Más viszont úgy látja, hogy „Rejtő olvasva az igazi, eredeti. Tele van parodisztikus elemekkel, amelyek a színpadon a legnagyobb jóakarattal is valahogy elvesztik a varázsukat. Olyan együttes előadásában is, amelynek fő erénye a persziflázs, a jelen fonákságain, hibáin való üde, friss és – találó – nyelvöltögetés." (Somogy)

Ehhez valaki más azt teszi hozzá, hogy az „átdolgozók több Howard-regényből szedték össze a leghumorosabbnak vélt szövegeket. Jókat mosolygunk a szüntelenül csattanó vicceken, de a cselekmény érdektelen és olyan lazán szőtt, hogy bármely részből nyugodtan ki lehetne hagyni oldalakat, senki nem venné észre. Ezért is tűnik hosszúnak az előadás." (Szánthó) Ezzel egybecseng az a vélemény, hogy bár „az adaptáció készítői több regény

epizódjaiból egy cselekményt akartak gyúrni", de ez „semmiképp nem lett egész, és a néző, aki a szálakat kereste, aki a történetet akarta nyomon követni, semmit nem értett az egészből". (Ősz) Ezt a vélemény erősíti az a megjegyzés, hogy „az előadás tulajdonképpen humoros jelenetek sorozata, amelyeket az állandó szereplők kötnek össze." (Muzsay a)

Mindez talán nem is áll távol az alkotók szándékától, hiszen az előadást rendező Fodor Tamás az Universitas kabaréinak folytatását látja a produkcióban: „A kísérletre [mármint Rejtő színpadra állítására] adottságaink bátorítottak fel. Az Egyetemi Színpad vidám előadásai, amelyekkel bejártuk az egész országot, harsány, fiatalos vidámságuk és groteszk ötleteik miatt érhettek el sikert. Így került a csizma az asztalra, így jutott eszünkbe, hogy Rejtőt, aki a humorban tanítónk és egyik ideálunk volt mindig, egy egész estét betöltő színi előadás keretében mutassuk be" – nyilatkozta Fodor '68-ban. (Hegedős) „Az előadásnak kettős célja volt" – írja egy, az Universitas egész pályáját ismerő kritikus –, hogy „olyan produkció szülessék, amely az együttes népi komédiákon és kabarékon kiformálódott stílusában kellemes szórakozást nyújt, illetve a megfiatalodott társulat számára szakmai fejlődést biztosít." (Nánay 102.)

Néhány kritika ennek szellemében értékelte is a produkciót. „Fodor Tamás úgy kavarja a látványos játékot, s úgy irányítja az Universitas amatőr színjátszóit, hogy egy percig sem kétséges: mindez csak perszifláz, amelyet a nézőtéren ülő és a színpadon ágáló generáció nem ismer, mert két évtizede szerencsésen eltűnt a könyvpiacról. Rejtő viszont felárral is bestseller. S az egyetemi színpadi Piszkos Fred: siker." (Fencsik) Másnak nincs ilyen jó véleménye a rendezésről: „Fodor Tamás rendező sem tudott sokat hozzátenni az írott anyaghoz. Hozzátette az együttes erényeként ismert fiatalos vidámságot, pergő ritmust, valamint egy beatzenekart." (Ősz) Egy másik cikk szerint viszont Fodor Tamás „szikrázó poénokkal és jó tempójú előadással tudta nevetésre, illetve tapsra ingerelni a közönséget". Egyetlen hibájául – a beatzenekarra utalva – azt rója fel az előadásnak, hogy „a zenei betétek megakasztják a jelenetek folyamatosságát, megtörik a lendületet". (Muzsay b)

Ezt majdnem minden írás kifogásolja: „Bár a Rangers együttes tagjai jól énekelnek és zenélnek, jobb lett volna, ha a songokat a szereplők adják elő, hisz ezek szövege is szerves része a darabnak". (Muzsay a) „Vágó Péter szellemes verseire Benkő László, Darvas Ferenc, Dobos Attila, Schök Ottó, Soltész Rezső, Presser Gábor és Zorán Sztevanovity írt zenét." (Ősz) „Zorán Sztevanovity szerezte például a *Piszkos Fred látomása* és a *Szumbavai fegyenctelep balladája* című számok zenéjét." (Mátyás) „Néhány szám nagyon jó volt" – jegyzi meg az egyik cikk, de a betétek „szétszaggatták az amúgy is nehezen követhető cselekményszálakat", ami „kabarétréfákra tördelte a műsort". (Ősz)

A darabot már egy megfiatalodott Universitas adta elő. Az együttes több tagja (Sólyom Kati, Kristóf Tibor, Hetényi Pál) ugyanis profi színész lett, s a helyükre fiatalok érkeztek. Teljesítményükről is megoszlanak a vélemények. Van, aki úgy látja, hogy miközben „az előadás legnagyobb erénye Fodor Tamás rendező ötletgazdag fantáziája", azonban „játékmesterként kénytelen kiegyezni egyes amatőr színvonalon mozgó színészi megoldásokkal". (Szánthó) Más is úgy látja, hogy a „tehetségesnek tetsző, ma még bátortalan, és a mesterség alapjaival sem ismerős színjátszók nem tudnak megbirkózni a feladattal". (Ősz) Ezzel szemben van, aki azt állítja, hogy az Universitas lelkes társulatának „minden tagja kitett magáért". (Muzsay b) „Az est folyamán ráadásul néhány kiváló egyéni komédiázás szemtanúi lehettünk, így elsősorban az »örök részeg« Wágner úr, az »alvilági világfi«

Fülig Jimmy és a »csillagász énekesnő« Pepita Ofélia megformálói: Vajda Károly, Halász Péter, Szilágyi Maya tűnt ki a jókedvű, fiatal szereplőgárdából." (H. D.) Más Barzó Jenő (Dugics), Répássy András (Piszkos Fred) és a sokoldalú Márai Enikő játékát dicséri. (Szánthó)

De talán pontosabban látjuk az előadás helyét, értékeit, ha az egyik cikkel összhangban leszögezzük, hogy „ez diákszínház!". A rendező „a szereplőkkel nemcsak szöveget mondat, hanem ők táncolnak, sőt a szemünk láttára technikai személyzetté változnak át, és pillanatok alatt átrendezik a színpadot, új helyszínt varázsolnak". Ez az amatőr színházi jelleg még világosabbá válik, ha ugyanebben a cikkben elolvassuk, hogy mit mondott Rózsa Zoltán, az Egyetemi Színpad igazgatója a társulatról és a produkció létrejöttének körülményeiről: „Az Universitas tagjai főiskolai, egyetemi hallgatók, középiskolás diákok, de akad közöttük néhány dolgozó fiatal is. Színpadunk anyagi feltételei is minimálisak. Fő vértezetünk a találékonyság, az ötletesség, a lelkesedés. Ki hinné például, hogy a *Piszkos Fred* című darab Stuiber Zsuzsa* által tervezett jelmezeit egytől egyig a lányok varrták meg. A hozzávaló sem került pénzbe: »begyűjtötték« az otthoni kacat-kelléktárakból. Itt minden a negyedébe, sőt nyolcadába kerül annak, mint az »igazi« színházakban. De mi – és minden bizonnyal a nézőink is – ezt érzik igazinak." (Zsigmond)

Mindenesetre a *Piszkos Fred* siker lett. „Az előadást nagyon sokszor játszották a Színpadon és az ország számos helyiségében." (Nánay 102.)

Nullszéria

Fodor Tamás nemcsak színházi előadásokat, hanem előadóesteket is rendezett. A nemzedéki szemlélet jegyében szerveződött 1968 elején a *Nullszéria* sorozat az Egyetemi Színpadon, amely pályakezdő alkotók számára teremtett bemutatkozási lehetőséget. (A szerkesztő Pass Lajos* költő, a rendező Fodor Tamás volt.) Ebben kötettel még nem rendelkező költők, írók műveit tolmácsolták fiatal színészek, ugyanakkor az élő almanachként működő esteken pályakezdő zenészek és képzőművészek is fórumot kaptak. (Nánay 106.) (Az egyik esten például Bálványos Huba* grafikáit vetítették diaképeken.)

Az 1968/69-es évadban Fodor Tamás *A költő felel* című sorozatot rendezte. A Surányi Ibolya által szerkesztett műsorok egy-egy élő költő portréját mutatták be. Az alkotókat nem irodalmárok, hanem társművészetek képviselői (filmesek, képzőművészek) mutatták be, és a színpadon megjelenő költők válaszoltak a közönségnek is, megfogalmazva jónéhány alkotói gondot. A sorozat első négy vendége Váci Mihály, Nagy László, Garai Gábor és Juhász Ferenc voltak. (Nánay 105.)

Források:

A. T.: Akkor szerdán. *Pest megyei Hírlap* 1967. november 28.
Arató Tamás: Traviata a campingben. Az Universitas új műsora. *Pest megyei Hírlap* 1967. június 21.
(fencsik): Beatesített Piszkos Fred. *Esti Hírlap* 1968. október 18.
H. D.: Piszkos Fred. *Szolnok megyei Néplap* 1969. március 19.
Hegedős László: Fred kapitány színre lép *Képes Újság* 1968. november 16.

- mátyás -: Piszkos Fred színpadon. *Magyar Ifjúság* 1968. szeptember 13.
(muzsay) (a): Piszkos Fred. *Film Színház Muzsika* 1968. október 19.
Muzsay András (b): A málnaszőr következményei. *Egyetemi Lapok* 1968. október 12.
Nánay István: *Profán szentély. Színpad a kápolnában.* Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007, 231 o.
Ősz Ferenc: Piszkos Frédike. *Magyar Ifjúság* 1968. október 25.
Somogy megyei Néplap. 1968. október 27.
Szánthó Dénes: Rejtő Jenő az Egyetemi Színpadon. *Tükör* 1968. október 15.
(zs): Akkor, szerdán... Változatos program a tízéves Egyetemi Színpadon. *Esti Hírlap* 1967. október 18.
Zsigmond Márta: Diákok derűs hajléka. *Világ Ifjúsága* 1968. II. sz.
Zsugán István: Égigérő vascsicsergő. Kitűnő kabaré bemutató az Egyetemi Színpadon. *Esti Hírlap* 1967. július 4.

VISSZAFELÉ NINCS ÁTJÁRÁS

A húszas évei közepén járó Fodor Tamás az Egyetemi Színpadon készítette első rendezéseit; előbb kabarét rendezett, majd 1967-ben az Akkor szerdán című összeállítást, 1968-ban pedig egy Rejtő-adaptációt, a Piszkos Fredet. Közben előadóesteket is szerkesztett, rendezett, és az Universitas társulatának vezetőjeként is elkezdett dolgozni.

– 1967-68-ban visszatértél az Egyetemi Színpadra, de már mint rendező.

– Először egy november hetedikei műsort csináltam. Mondták, hogy kéne csinálni egy ünnepi műsort, de ez annyira világciki volt, hogy nem tudtam, miképp lehetne megúszni. Akkor kitaláltam, hogy mi lenne, ha arról beszélnénk, hogy akkor, 1917. november 7-én mi volt Magyarországon. Elmentem a Szabó Ervin Könyvtárba meg sok egyéb helyre, és összeállítottam egy műsort. Ennek sorvezetőjét Gyurkó László[1] *Lenin, október*[2] című könyve adta, amit ugyan nem olvastam el, de a függelékben óráról órára le volt írva, hogy mi történt aznap Petrográdon. Mi mindig bemondtuk az aktuális történést, hogy például Lenin megérkezik a Szmolnijba, majd úgy folytattuk, hogy ekkor Budapesten a kabaréban a következő jelenetet játszották. Vagy Budapesten ez és ez az újsághirdetés jelent meg. Színészeket, énekeseket hívtam. Egy nagy-nagy szkeccs, egy feature volt az egész. Tudod, Verebély Iván[3] akkor fiatal színész volt, és azóta is állandóan emlegeti, hogy ez volt élete egyetlen nagy színházi eseménye, itt játszott Tóth Judittal[4]. De nagyon sokan szerepeltek benne. Pass Lajos költőnek is munkát akartam adni, így ő segített irodalmilag összeállí-

1 Gyurkó László (1930–2007) regényeket, drámákat, történelmi esszéket, vitaírásokat, pamfleteket egyaránt írt. Híres volt *Szerelmem, Elektra* (1968) című drámája. Alapítója és igazgatója volt a *Huszonötödik Színház*nak (1970–1979), majd a több társulat összevonásából létrejött *Népszínház*nak (1979–1981); 1983-1984-ben – Jancsó Miklóssal és Hernádi Gyulával együtt – a kecskeméti Katona József Színházat igazgatta. 1971–85 között országgyűlési képviselő, a Kulturális Bizottság tagja volt.

2 A könyvesszé 1917-ig tárgyalja Lenin és a Nagy Októberi Szocialista Forradalom történetét. Benne a szerző elsősorban a hatalom és erkölcs, a személyiség és forradalom viszonyát tárgyalja. (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967. 336 o.)

3 Verebély Iván (1937–2020) 1961-ben végzett a főiskolán, 1968-tól a Vidám Színpadon szerepelt.

4 Tóth Judit (1940) 1962-ben szerzett színészi diplomát. 1964–83 között a József Attila Színház tagja volt, majd a Józsefvárosi Színházhoz szerződött.

tani a műsort, és megírni az összekötő szövegeket. Hatalmas siker volt ez az előadás az Egyetemi Színpadon, mert végre egyszer november 7-én nem mondtak semmit a Nagy Októberi Szocialista Forradalomról, de közben egy fantasztikusan érdekes korműsort adtak Budapestről és 1917-ről. *Akkor szerdán* volt a címe.

Szóval elkezdtem előadásokat is csinálni. Kvázi Rusztnál tanultam rendezni. Meg Mezei Évánál, aki '62-től irodalmi és kabaréműsorokat rendezett az Egyetemi Színpadon, neki voltam az asszisztense. Miután ő kevésszer volt ott, mert nagyon elfoglalt volt, gyakorlatilag átvettem tőle a rendezést.

Az első rendezésemet 1968-ban a *Piszkos Fred*ből készítettem. A Rejtő-regényt Katona Imre és Vágó Péter alkalmazta színpadra, de úgy, hogy én kértem, hogy milyen szerepek legyenek benne, tehát kifejezetten nekem írták. Az előadás díszlet- és jelmeztervezője a fiamnak, Gergőnek a mamája volt[5], akit 67-ben vettem feleségül. Fülig Jimmyt Halász Péter játszotta, Piszkos Fredet Répássy András ügyvéd, aki előtte még a Huszonötödik Színház színésze is volt.[6] Ez egy piszkos nagy bukás lett.

– Nem sikerült az első rendezésed?

– A rendezésem talán sikerült, de az egész vállalkozás úgy, ahogy volt, ostobaság volt. Rejtőt nem lehet színpadra tenni. Én még sikeres Rejtő-adaptációt nem láttam – se filmen, se színpadon. Rejtő mindig biztos bukás. Ráadásul a mi előadásunk zenés volt, a Corvina együttes[7] kísérte, és Soltész Rezső volt a főénekese, tehát túlságosan is a szórakoztatást célozta meg. A zenéjét úgy próbáltam összeállítani – mivel nagy kulturális szervező voltam –, hogy minden ismert szerzőtől – Pressertől kezdve Szörényi Leventén át Zoránig – kértem egy-egy számot. Szörényi nem vállalta, nem tudom, miért nem, de valószínűleg volt rá orra. Szóval nagy bukta volt a *Piszkos Fred*.

Közben a nyári turnékat is én csináltam, amelyek eleinte irodalmi jellegű összeállítások voltak. De később Ősz Ferenc humorista is írt hozzá számokat, így egy kicsit elment a politikai kabaré felé. Minden nyáron ezekkel az összeállításokkal turnéztunk. Akkor Jordán Tamás, Halász Péter, Hetényi Pál, Sólyom Kati, Szilágyi Maya alkotta a társulat magját, a kísérő zenekarok a Benkó Dixieland, a Syrius és az Omega voltak. Gyakorlatilag az Egyetemi Színpad megbízottjaként én vezettem ezeket a turnékat. Afféle kabarérendezőként működtem, de nem ez volt a titulusom, hanem talán színpadi asszisztensnek vagy turnévezetőnek hívtak.

De egy idő után gyakorlatilag én lettem az Universitas társulatának vezetője. A munkakönyvemben is ez volt írva, hogy vezető, és a fizetésem kilencszáz forint volt, erre határozottan emlékszem. Nem volt más munkám akkor. Amikor Ruszt Debrecenben volt, akkor én voltam az ő földi helytartója. Utazgattam Debrecen és Budapest között, és Ruszt instrukcióinak és gondolatainak megfelelően vezettem az Universitast.

Ugyanakkor megvolt bennem az állandó kényszer a professzionalizmusra törekvésre. Emiatt örökké ütköztem az Egyetemi Színpaddal, mint ahogy később az Orfeóval és a

5 Stuiber Zsuzsa (1944–1999) rajzoló, festő, tárgyalkotó művész.

6 Többek között játszott még az előadásban: Vajda Károly, Barzó Jenő, Tóth Gabriella, Katona Imre, Jordán Tamás, Szilágyi Maya, Márai Enikő, Fodor Tamás.

7 Soltész Rezső zenekarának akkor Rangers volt a neve.

Stúdió „K"-val is. Hallatlanul bürokratikus vezető voltam. Meghonosítottam a próbatáblát, a próbaidőt, a szabadságokat, a szakszervezetet, mert az volt az érzésem, hogy nem lehet amatőr módon működni, hanem független társulatot kell csinálni, úgynevezett félprofi színházat, ahonnan nincsen átjárás a hivatalos színház felé, bár onnan lehet idejönni játszani, előadóesteken szerepelni. Úgy kell ennek működnie, mint az ozmózisnak, visszafelé már nincs átjárás, az Universitas nem lehet ugródeszka. Nekünk az életünket kell feltenni rá, a szellemiségére, az egész társulatra. Már akkor rettenetesen nagy társulatbolond voltam, a világon mindent megcsináltam ahhoz, hogy ez professzionálisan működjön a maga hat reflektorával.

Nagyon komolyan vettem a társulat működtetését. Emlékszem, hogy fegyelmi tárgyalásokat is tartottam... Jordánnak két fegyelmije is volt nálam. Pia meg éjszakai kimaradások miatt. Jordán volt akkor a lelke az éjszakai életnek, ott híreskedett még telefonbetyárkodott és tartotta a közösséget. Virtuális lóverseny, póker meg minden volt a világon, hihetetlen jó szellem alakult ki. Ebben én már nem vettem annyira részt, csak mint főnök. De a többiek komolyan vettek. Bevezettem például a büntetőpontokat...

Mindig is harc volt a professzionális, kemény és fegyelmezett munka és a friss és felelőtlen létezés között, ami szintén nagyon fontos a jó társulati működéshez. A mai napig feloldhatatlan ellentmondást érzek a kettő között. Hogy miképp maradhat valami friss, fésületlen, fiatal, és hogy alakulhat ki ebből a kemény munka. Hogyan tud megférni egymással a professzionalizmus és a könnyedség? Azt mondják, ez a kettősség a jegyemben benne van, a Nyilas és a Szűz így harcol egymással bennem. A rendszerető és a nagyvonalú. Érdekes módon hatnak ezek a csillagjegyek, mert akivel igazán dolgozni tudok, az mind „Szűz".

Szóval halálosan komolyan vettem az Universitast. Pláne olyankor, amikor Ruszt Debrecenben volt, akkor itt rendben kellett működnie mindennek, mert nem akartam, hogy olyan legyen ez a színház, mint például a József Attila Színház. Az Universitasban szerződésük volt az embereknek harminc forintra, mert annyit lehetett adni napidíjnak. Úgynevezett költségtérítést kaptak a társulati tagok. Fontosnak tartottam, hogy mindent pontosan megszervezzünk, hogy egyáltalán próbákat lehessen tartani. Gondold meg, hogy az Egyetemi Színpadon száz nem tudom hány bemutató volt egy évben. Mert bemutató volt minden előadóest is néhány próbával. A nagyszínházi előadásainkat viszont csak éjszaka tudtuk próbálni. Amikor tízkor vége volt a műsornak, akkor kezdődött a próba éjjel kettőig. Aztán következetett az éjszakai élet. Ezután persze senki nem járt egyetemre. Ha kellett, elmentek vizsgázni, sokszor tényleg másnaposan. De a színházi munkát nagyon komolyan vettük.

ÚJ NEMZEDÉK, ÚJ SZÍNHÁZ

A 60-as évek nemcsak a társadalmi gondolkodás, hanem a színházak átalakulását is hozta. Egy új nemzedék új színházi szemlélettel jelentkezett, és a régi kopottak helyébe új formákat próbált állítani.

„Valami újnak kell bekövetkeznie. Egy új színháznak kell létrejönnie, amely különbözik a szklerotikus polgári színháztól" – írta Molnár Gál Péter a *Sebzett kiáltás* című cikkében. Ennek az új színháznak az igényét a színházi szakíró alapvetően azzal magyarázza, hogy a II. világháború óta felnőtt egy új nemzedék, amely másképp látja a világot, más az értékrendje, és ezért más kulturális szokásai alakultak ki. „E nemzedék többnyire leszakadt a kommersz kultúra élvezéséről. Irtózik a XIX. századi hagyományoktól, gyanús neki minden érzelmesség (ha sóvárog is utána), a modern és modernista formanyelveket valamennyi művészeti ágban perfektül érti, vagy ha nem is érti: tudja élvezni, megértésére – megmagyarázására – törekszik, és a közmegegyezéses unalmat átengedi a tévénéző idősebb nemzedéknek."

Ez a háború utáni ifjúság – amellett, hogy kisajátították maguknak a könnyűzenét, amely szinte kizárólag az ő életérzésüket fejezi ki – alapvetően a mozi nemzedékének tekinthető. A film „formanyelve nem okoz problémát számára, hozzátartozik szorosan művelődéséhez. Innen szerzi be információi javarészét, innen öltözködik, magatartásformákat kölcsönöz ki, vagyis beépült kulturális életébe a filmművészet: legújabb alkotásait ugyanolyan kötelező ismerni, mintha regény, szimfonikus zenemű vagy költemény volna." Tulajdonképpen ennek az új nemzedéknek a szemléletét tükrözik a „60-as évtized elejének filmstílus-forradalmai (nouvelle vague, Free cinema, New York-i iskola, lengyel-cseh-szovjet-magyar új iskolák)", sőt most már ennek az új nemzedéknek a tagjai csinálják magukat a filmeket is, „többnyire olyanokat, amelyeket papájuk nemzedéke már meg sem ért".

Molnár Gál szerint ennek a háború utáni ifjúságnak a szemében „kétségbeejtően nevetségessé vált a bársonyfüggönyös, aranycirádás barokk színház, ahol az emberiség közös kultúrkincseit celebrálják esténként, megkoreografált, fényekkel fölszabdalt kötelező olvasmányokat, amiknek megtekintése segítségével erkölcsnemesek és művelt emberek lehetünk. Zavarba ejtően kínossá váltak a magánügyi drámák, a személyi hírű színdarabok, a szerelmi három-négy-öt-hat-hétszögek, nevetségesen unalmas lett a lelkiismereti hascsikarás, a színpadi önvájkálás, az egyéni vagy kollektív felelősség kajtatása egy hagyo-

mányos drámaszerkezeten belül, ahol a cselekmény változásai arra a régi gyermekjátékra emlékeztetnek: komámasszony, kié a felelősség? Ugyanígy bágyasztóan egyhangúvá lett annak a tagadhatatlan igazságnak a színpadi kifejezése, hogy a háború az rossz dolog. És a zsarnokság szó vagy a hatalom játékai olyan fűzfapoétai banalitássá szürkültek, mint a rózsaillat vagy a holdfény, a madárdal és a tavaszi felhő kifejezések."

Molnár Gál szerint a színházban „valami újnak vagy inkább valami nagyon réginek" kell jönnie, „olyan színháztörténeti korokhoz kell visszafordulni elsősegélyért, ahol még nem rontott meg mindent az irodalmárkodás, ahol az irodalom erőteljes mesét, kemény és megfordíthatatlan helyzeteket és roppant jellemeket tudott adni a színháznak, nem pedig kopott mondatokkal és papírszavakkal látta el".

A 60-as évek új színháza

Ennek a korszaknak az új színházát – a már lezárult múlt távlatából – a következőképp jellemzi George Banu[1].

Egyrészt ebben a korszakban terjedt el a rendezői színház. „Az irodalmi anyag az autokrata rendező kezében nagymértékben átalakul: a szöveget vágják, szabják, újféle módon rakják össze. Ilyenkor többnyire az előzetesen eltervezett és a szövegre ráerőltetett szempontnak van elsőbbsége" – írja Banu. Szerinte sokszor kimondottan egy ideológia nevében történik a beavatkozás: „olvasatuk a kor valamelyik uralkodó irányzata, a marxizmus vagy a pszichoanalízis doktrínáiból ihletődik. Ha nem ezek segítségével értelmezik újra a klasszikusokat, akkor »aktualizálnak«. Amikor pedig nem kimondottan egy ideológia nevében történik a beavatkozás, akkor a szöveg belső struktúrájának szétbombázása folyik, azaz modern értelemben »nyitják meg« a szöveget: a kor öntörvényű rendezői közül soknak a formalizmus az istene. Kevés rendezőt hagynak hidegen ezek a törekvések; ma éppen az ő munkásságukat tartjuk a legösszetettebbnek: a Strehlerét, a Chéreau-ét, a Steinét."[2]

1 George Banu (1943) román származású, Franciaországban élő színházi gondolkodó, egyetemi tanár, kritikus.

2 Giorgio Strehler (1921–1997) világszerte ismert színházi személyiség, az olasz rendezői színház megteremtője. 1947-ben Paolo Grassival együtt alapította meg a milánói Piccolo Teatrót, az első olasz társulati repertoárszínházat, amelynek – egy rövid időszakot kivéve – haláláig rendezője, vezetője volt. (Az olasz színház addig kizárólag ún. stagione-rendszerben működött.) 1947-ben készítette el leghíresebb rendezését, Goldonitól a *Két úr szolgáját*, amely negyven éven át volt műsoron, maga is többször felújította. Goldoni mellett Shakespeare és Csehov tartozott a kedvenc szerzői közé, nagy hatással volt rá Brecht művészete és elmélete, számos alkalommal rendezett Dürrenmatt- és Peter Weiss-darabokat. Legnagyobb hírnévre Csehov *Cseresznyéskert*je, Brecht *Koldusoperá*ja és *Galilei élete* című darabja, Goldoni *A chioggiai csetepaté*ja, Shakespeare *Lear király* és *Vihar* című drámája alapján készült előadásai tettek szert. Elismert operarendező is volt. Olaszországon kívül számos országban rendezett prózai és zenés műveket.
Patrice Chéreau (1944–2013) kiemelkedő jelentőségű francia színházi és filmrendező. 1966-ban Párizs egyik külvárosában hozta létre saját társulatát Public Theater néven. Itt nemcsak színházi előadásokat, hanem filmvetítéseket, koncerteket, költészeti esteket, előadásokat és vitákat is tartottak. Rendezett Marivaux-t (*L'Héritier de village)* és Labiche-t (*L'Affaire de la rue de Lourcine),* 1968-ban ▶

Másrészt a korszakban hangsúlyos céllá vált a közösségi színházi teremtése: „A forrongó hatvanas évek a csapatmunkának kedveznek. Az ekkori csoport különbözik a klasszikus társulattól, hiszen politikai céljai is vannak. A csoport célkitűzései azonos arányban színháziak, illetve ideológiaiak, társadalmiak. Ezeket a célokat nem lehet szétválasztani egymástól, meghatározzák egymást; az aktualitásról való beszédet, a jelennek feltett kérdéseket Mnouchkine[3] is, Julian Beck[4] is, Judith Malina[5] is csak úgy tudja elképzelni, ha

Lenz *Katonák*jából készített előadást, amely Nancyban az ifjúsági színházi fesztiválon is szerepelt. 1970-ben Shakespeare *II. Richárd*jából készített előadást. 1969-től operákat is rendez. Nemzetközi hírnévre *A Nibelung gyűrűje* 1976-os bayreuthi rendezésével tett szert (a karmester Pierre Boulez volt). Chéreau áthelyezte a darab cselekményét, és inkább a drámai, nem pedig a zenei elemeket hangsúlyozta. További híres operarendezései: Offenbach: *Hoffmann meséi,* Alban Berg: *Lulu,* Mozart: *Don Giovanni; Cosi fan tutte,* Wagner: *Trisztán és Izolda.* Jelentős prózai rendezése: Ibsen: *Peer Gynt,* Shakespeare: *Hamlet,* Marivaux: *Két nő között.* 1974-től készített filmeket. Legnagyobb szabású vállalkozása a Dumas-regényből készült *Margó királynő* (1994) volt.
Peter Stein (1937) korunk egyik legnagyobb német rendezője. Első munkája, az 1967-ben készített Edward Bond-rendezés *(Saved)* azonnal a reflektorfénybe állította. 1968-as müncheni Peter Weiss-rendezése *(Vitairat Vietnamról)* azért váltott ki botrányt, mert a színészek elvegyültek a nézők között, hogy pénzt gyűjtsenek a nyugati polgároktól a Vietkong megsegítésére. Ezután Zürichben, majd Brémában dolgozott. Ekkor Schiller *(Ármány és szerelem),* Bond *(Early morning),* Sean O'Casey *(Kukurikú ifiúr),* Middleton és Rowley *(Átváltozások)* és Goethe *(Torquato Tasso)* darabjait rendezte. 1970-ben Stein a Zürichben és Brémában kialakult színészcsapatával Nyugat-Berlinben megalapította a Schaubühne am Halleschen Ufer nevű társulatot. (Az együttes „sztárjai" Edith Clever, Jutta Lampe, Otto Sander, Udo Samel, Ernst Stötzner és Bruno Ganz lettek.) Az 1968-as események hatására egyfajta részvételi színházat teremtettek. Stein ekkor készített fontosabb munkái: Ibsen: *Peer Gynt* (1971), Visnyevszkij: *Optimista tragédia* (1972), Kleist: *Homburg hercege* (1972), Gorkij: *Nyaralók* (1974), Shakespeare: *Ahogy tetszik* (1977), Aiszkhülosz: *Oreszteia* (1980), Marivaux: *A vita* (1981), Genet: *Négerek* (1983), Csehov: *Három nővér* (1984), Botho Strauss: *A park* (1985). Peter Stein 1985-ben hagyta el a Schaubühnét.

3 Ariane Mnouchkine (1937) 1964-ben alapította meg párizsi diákokkal a színházat, táncot, zenét és keleti hagyományokat egyesítő társulatát. A Théatre du Soleil (Napszínház) 1968 szellemében olyan együttest jelent, amelyben a tagok egyforma jogokat élveznek, minden munkát megosztanak, és egyenlő fizetést kapnak. Előadásaik is kollektív alkotásként születnek több hónapos, sokszor éves próbafolyamat alatt, nagyban építve a színészek improvizációira, szövegeire is. A világsikert az *1789* című produkciójuk hozta meg számukra, amelyet közel 300 ezren láttak. (A produkció filmváltozatát a magyar mozik is játszották.) 1981–84 között készült Shakespeare-ciklusukat *(II. Richárd, Vízkereszt, IV. Henrik)* közel 250 ezren látták. 1970-ben foglalták el állandó játszóhelyüket a vincennes-i erdőben lévő egykori lőszerraktár, a Cartoucherie lerobbant épületeiben, amelyeket saját maguk hoztak rendbe. A legtöbb produkciójukkal végigturnézzák a világot is.

4 Julian Beck (1925–1985) színész, rendező, az amerikai Living Theater társalapítója és vezetője. Absztrakt festőként indult, de 1943-ban találkozott későbbi feleségével, Judith Malinával, és közös szenvedélyük a színház lett, így alapították meg 1947-ben a Living Theatert, amelynek Beck a haláláig társrendezője volt.

5 Judith Malina (1926–2015) színházi és filmszínésznő, író, rendező. Zsidó származása miatt menekült a náci Németországból New Yorkba, ahol Erwin Piscator drámaműhelyében ismerkedett meg Julian Beckkel. A közösen alapított Living Theater a 20. század legradikálisabb kulturális vállalkozása volt, nemcsak a színház világát változtatta meg, hanem nyomot hagyott a társadalmi ▶

gyökeresen megváltoztatja a munkamódszert, a munka szerkezetét. A »kollektív alkotás« lesz fontos ekkor, és az improvizáció. A színházcsinálók olyan munkákba fognak, amelyekről feltételezik, hogy hatással lesznek a társadalomra. Ezt előbb a társulaton belül kísérletezik ki, hogy biztosra mehessenek; olyan társulat ez, amely már nem elégszik meg szövegek »előadásá«-val. Részt akarnak venni a társadalmi mozgásokban, fenn akarják tartani a forrongást – az egyetemes újjászületés érdekében."

A közösségi színház általános törekvései közepette Banu egyetlen kivételt nevez meg: Jerzy Grotowskit és az általa vezetett Laboratórium Színházat[6]. „Nekik nincsenek politikai céljaik, a színház lényegéhez akarnak visszatalálni, a színész és a néző közötti viszonyhoz, mégpedig a test totális kontrollja segítségével. A csoport ki akar törni az irodalom fennhatósága alól..." Grotowski előadásait ugyanis a kezdetek óta a radikális szövegkezelés jellemzi, „aminek lényege, hogy az adott klasszikus színműből kiemel egy-egy alapmotívumot, s a mű szavait voltaképp csak felhasználja az előadáshoz. A klasszikus szöveget soha nem egészíti ki saját betoldásaival." (Pályi 48.)

Grotowski és a szegény színház

„Mindazt kiküszöböltük a színházi előadásból – írja Grotowski *A szegény színház felé* című alapvető tanulmányában –, ami kiküszöbölhető volt, amikor tapasztalati kutatásaink során meggyőződtünk róla, hogy létezhet színház karakterizáció nélkül, autonóm jelmezek és díszletek nélkül, elkülönített színpad nélkül, zenei aláfestés nélkül stb. De nem létezhet, ha nincs meg a színész-néző viszony, a színész és a néző konkrét, közvetlen, élő érintkezése." Mindebből Grotowski azt a következtetést vonja le, hogy a színház nem a különböző művészetek (irodalom, képzőművészetek, zene stb.) szintézise. Azaz a színházat nem „más művészeti ágak különböző megjelenési formáival" kell összevegyíteni, hanem „ellenkezőleg: azt kell megtalálnunk, ami a színházban egyedülálló, amit más művészet nem tud leutánozni". (Pályi 48.)

„A színház lelkének keresése közben megfosztottuk magunkat minden segédeszköztől: a világítási effektusoktól, a maszktól, kosztümtől, díszlettől, hanghatásoktól, sőt még a színpadtól is" – folytatja gondolatmenetét Grotowski. „Az eredmény azt bizonyította, hogy a színház mindezek nélkül is él. De hatása abban a pillanatban megszűnik, amint szakadás áll be a színészek és a közönség kapcsolatában. Ez ugyan közhelynek tűnik, de a gyakorlatban fontos következményekkel jár." (Grotowski 1968 72.)

„A színháznak ugyanis – Grotowski szerint – »szellemi katakombának« kell lennie a mi »nagyon ésszerű civilizációnkban«; a művészet »elidegenedése« idején kontaktust kell találnia a közönséggel, melynek »minden nyugtalansága abból fakad, hogy keresi lényének s küldetésének értelmét a létezésben«." (Pályi 48.) Mindebből fakad Grotowski színházának „aszketikus" és „mitologikus" jellege.

„Legfontosabb elvem: ne adjunk a színésznek receptet, a formai megoldások egész raktárát, mert a színésznek belül kell megkeresnie és megértenie a kifejezési formát. Legtitkosabb bensejét kell kitárnia az önmutogatás legkisebb jele nélkül. A színészi játék az egyén totális önfeladását jelenti." (Grotowski 1968) Az előadások alapján mindezt így jellemzi Pályi András: „Ha tehát Grotowski színészeinek játékát vesszük szemügyre, nem nagyon beszélhetünk »alakításról«. A színész nem eljátssza a szerepet, hanem ő maga, testi-fiziológiai jelenléte a dráma magja. A maga testi és szellemi konkrétságában összeütközik az adott elemi emberi modellel, a drámából kiemelt alak és szituáció modelljével. Nem lelki analógiákat keres a hőssel, nem viselkedési hasonlóságokat, melyek a fiktív hőst jellemzik a fiktív helyzetben. Azt a szakadékot hívja életre, mely a mítosz általános igazsága és saját szellemi és fizikai organizmusának konkrét igazsága közt van." (Pályi 52.)

„A színház akkor igaz – összegez Grotowski –, ha túllép az életen, ha le tudjuk ott vetni a mindennapok álarcát, ha leromboljuk a berögzött és beidegzett sztereotípiákat és konvencionális érzelmeket. Legyen ez a rombolás kegyetlen, legyen olyan, mint egy sokk, provokáljon színészt és közönséget egyaránt. Csak ezzel az eszközzel léphetünk túl a mindennapok hazug valóságán, csak ez a színház ad lehetőséget arra, hogy kendőzés nélkül őszintén önmagunkká váljunk." (Grotowski 1968)

Az *Állhatatos herceg*

Grotowski színházának egyik leghíresebb előadása a Calderón drámája nyomán készült *Állhatatos herceg*, amelyet 1965-ben mutattak be.

Az előadás tematikáját és történetét így mutatja be Pályi András: „A mórok a kereszténységgel való harcban elfogják Fernand herceget, a spanyol trónörököst, s be akarják törni, mórrá tenni őt is; Fernand azonban hajlíthatatlanul ellenáll a válogatott kínzásoknak. A mórok és keresztények közti ellentét az inszcenálásban el is tűnik: mindkettőjüket ugyanaz a fanatizmus jellemzi, s így ugyanazokat a vallási énekeket éneklik, ugyanazokat a vallási szimbólumokat használják. Fernand herceg mintegy kívül áll rajtuk, felettük s

életen is, befolyásolta az emberek közötti kommunikációs szokásokat. A Living Theater egyfajta kommuna volt, amely az erőszakmentességen és a szabad szerelmen alapult, és az alkotási folyamatban fontos szerepet kaptak a drogok. A közös létből születtek előadásaik, amelyekbe bevonták a közönséget is. Kitörtek a hagyományos színházi falak közül is, rendszeresen tartottak előadásokat utcán, kórházakban, börtönökben. Legemlékezetesebb darabjaik között volt a *The Connection* (1959), amely elsők között beszélt nyíltan a kábítószerekről. A *The Brig* (1963), a hadseregben és börtönökben dúló erőszakot állította pellengérre, amely miatt Judith-ot és Juliant rövid időre bebörtönözték, majd kitiltották őket az Egyesült Államokból, ezért a 60-as évek végéig elsősorban Nyugat-Európában turnéztak. Ez volt a legtermékenyebb időszakuk, akkor született meg a törvények értékét boncolgató *Antigoné*-előadásuk, a *Prometheus, avagy hét meditáció a szado-mazochizmusról* és mindenekelőtt a békemozgalmak és a hippi-életérzés legfontosabb színházi dokumentuma, a *Paradise Now* (1968), amelynek minden bemutatója a háború és az establishment elleni tüntetéssé vált.

6 Grotowski (1933–1999) lengyel színházrendező és teoretikus. Az irodalom- és színházkritikus Ludwik Flaszennel együtt 1959-ben alapította meg Opole városában a Laboratórium Színházat. „Alig öt esztendő alatt egy olyan kísérletező, új kifejezőeszközöket kereső, a fizikai és hanggyakorlatokban, a test szoborszerűségében rejlő színházi lehetőségekre koncentráló társulatot hoznak létre, amelynek szinte valamennyi premierjét – *Orfeusz* (1959), *Káin* (1960), *Faust* (1960), *Siakuntala* (1960), *Ösök* (1961), *Kardian* (1962), *Akropolisz* (1962), *Doktor Faustus tragikus története* (1963), *Tanulmány Hamletről* (1964) – számon tartotta az európai színházi szakma." (Tálas) A provinciális Opole párt- és tanácsi apparátusa nehezen tűrte Grotowski nagy vitákat kiváltó színházi kísérleteit. 1965-től Wrocław biztosította a Laboratórium Színház további működését, itt dolgoztak egészen 1984-ig, a társulat megszűnéséig.

egyúttal szemben is velük. Fanatizmusukkal nyitottságát állítja szembe, tisztátalan cselekedeteikkel a belső igazságra való törekvést. Közvetlenül mégsem harcol ellenfeleivel: közte és környezete közt valójában nincs összeütközési pont. Más síkon élnek. Végül a herceg haldoklásában olyan eksztázist ér el, melyben a szenvedés a szerelmi elragadtatással határos. Mindezt a nézők magas palánk mögül nézik végig, mintha cirkuszban ülnének." (PÁLYI 53.) („Az elhivatott, a belső igazságra törekvő hős és a közösség elidegenülése" jelenik meg, sőt ölt „végleges és végzetes méreteket" Grotowski követező előadásában, a négy év szünet után 1969-ben bemutatott *Apocalipsis cum figuris*ban, amely bibliai motívumok mellett Eliot, Dosztojevszkij és Simone Weil műveit használta fel.)

Az *Állhatatos herceg* kivételes értéke a címszerepet játszó Ryszard Cieslak (1937–1990) játéka. Józef Kelera feltételezi, hogy Grotowski 60-as évek közepén írt elméleti fejtegetései valójában „konkrét munkahelyzetek konkrét leírását nyújtják", amelyeket a színészekkel és elsősorban Cieslakkal végzett. (Grotowski felfedezte Cieslakban azt a kivételes lényt, aki, akár a legérzékenyebb médium, képes volt megtestesíteni koncepcióját.) Így Grotowski szövegeit úgy is olvashatjuk, mint egy hiteles dokumentumot a Cieslakkal folyó műhelymunkájáról: „Minden figyelmünket a színész lelki folyamatára összpontosítjuk, amely végletesség, teljes lemeztelenedés, saját intimitásának feltárása jellemez, de nem egoista módon, nem úgy, hogy közben saját élményeiben (érzelmeiben) gyönyörködik, hanem épp ellenkezőleg, mintegy az önátadás gesztusa által. A színészt az intim ösztönzónából az »átvilágosulásba« emelő lelki és fizikai képességek integrációja »és a transz« technikája ez." (KELERA 30.)

Az *Állhatatos herceg* főszereplőjét, Fernandot, illetve Ryszard Cieslak játékát így jellemzi Pályi András: „felette áll a mórok és a keresztények okos és kegyetlen világának, nem is érintik meg e világ törvényei. Ahogy a legkegyetlenebb, megalázó és tisztátalan cselekedeteikre, kínzásaikra Fernand emelkedik, mind tisztább és extatikusabb állapotba jut, kínzóit mintegy arra kényszeríti, hogy sóvárogjanak utána, a ragadozó madarakból énekes madarakká váljanak, s hogy végül mégis elpusztítsák; ahogy mindez megtörténik ebben a cirkuszi porondnak és sebészeti műtőnek egyaránt értelmezhető teremben, abban már nem az a fontos, hogy Cieslak mesterien bánik a hangjával, hogy meztelen testét kifejező erejű »élő szoborrá«, műalkotássá formálja, mint egyik kritikusa írta, nem is az, hogy ezt fölényes technikai tudással teszi, de még csak nem is az akrobatika és a kimerítő monológok könnyed összehangolása, hanem az alakítás belső sugárzása.

Cieslak mindvégig megmarad a belső impulzusokból épített partitúra vonalán, s amíg azt »tudat alatt«, valamiféle feltételes reflexrendszer segítségével kivetíti, testének fiziológiai objektivitásában jeleníti meg önmaga »misztériumát«, mely valóban ihletett »belső fényességgel« tölti fel ezt az alakot. Itt, a csúcsponton egyszerre átvilágosulnak technikai fogásai, melyek egyúttal el is vesztik jelentőségüket, s a katartikus pillanatban minden áttetszően egyszerű lesz. Így láthat benne a lengyel kritikus egy »profán Krisztust«, így láthatja a francia Winkelriedet a mexikói Che Guevarát. Ami azt is jelzi, milyen beláthatatlan lehetőség nyílik itt a törvényszerűségek ábrázolása előtt. Másrészről viszont: nincs egyébről szó, minthogy a színész önmagát játssza; úgy, ahogy azt Grotowski megálmodta: feláldozva mindazt, ami hamis benne." (PÁLYI 53.)

Találkozás Grotowskival

Ruszt József emlékezése szerint a fordulatot az Universitas történetében Grotowski színházával való találkozás jelentette. 1967-ben a wrocławi fesztiválon szerepeltek a *Karnyóné*val, „azzal az előadással, amelynek Európában már híre volt". „De bevallom, Grotowskiról még nem hallottunk. Akkor még nem" – mesélte Ruszt, majd így folytatta: „Mondták, hogy meg lehet nézni egy ottani társulat különleges színésztréningjét. Én arra készültem, hogy leselkedni megyünk, aztán kiderült: délben egykor előadásra érkeztem. S olyat láttam, amit, ha elmesélik, nem hiszem." Ez volt az *Állhatatos herceg*.

„Már az is felfoghatatlan volt, hogy egy palánkot körbeülve föntről kukucskálhattál le a játéktérre. Aztán az volt szokatlan, hogy a veled szemben ülő nézőnek csaknem megfoghattad a kinyújtott kezét, olyan közel volt minden. Valóban csak harmincan fértünk be. Nekünk, magyaroknak tartották az előadást, de rajtunk kívül bejutott még néhány ügyes fiatal…

Szégyen, gyalázat, fogalmunk sem volt a darabról, egy szót sem tudtam lengyelül, hiába füleltem, nem találtam egyetlen ismerős latin eredetű szót sem a szövegben. S mégis minden világos és követhető volt. A játék hatalma, a színészi jelenlét varázsa legyőzte az előzetes ismeretek hiányát. Félelmetes élmény volt." (NÁNAY 38.)

Az előadás után „az egész társulat nekem esett" – emlékezik máshol Ruszt – „miért iskolázunk, miért népieskedünk mi otthon, amikor – íme – itt a korszerű színház!?... Csináljunk mi is egy Grotowski típusú műhelyt!?..." (RUSZT 46.)

Különösen mélyen hatott a Grotowskival való „találkozás" Halász Péterre ugyanezen a wrocławi fesztiválon. (Halász jóval több mindenre emlékezett – s ezek nem is pontosan illeszthetők Ruszt emlékeihez. Ő valóban emlékszik egy délelőtti „színésztréningre", pontosabban egy próbára.[7] „A színészek az *Akropolisz*t próbálták. A próbákat nem Grotowski vezette, hanem az egyik színész… A próba addig általam nem látott fegyelemmel, odaadással és teljes fizikai bevetéssel zajlott. Mozdulatok és hangok addig soha nem tapasztalt skálája… Az áthatóan nyomasztó atmoszférán túl igazán egy kép rögzült bennem: férfiak egy kályhacsövet húznak maguk után. Egy nő belekapaszkodott, mint boszorkány a seprűnyélbe, mintha ez a gázcső vagy akármi az életét jelentené."[8]

Aztán beszámol Halász az *Állhatatos hercegr*ől is. Ez „volt az első teljes előadás, amelyet Grotowskitól láttam. Pontosabban nem is tőle, hanem Ryszard Cieslaktól, a színésztől." „Később, évekkel később azt gondoltam, hogy Grotowski színháza azért lett az, ami, mert Ryszard Cieslak volt az Állhatatos herceg. Ő volt a színház. Mellette Grotowski rendezőnek tűnt, *trickstern*ek, irodalmárnak, ideológusnak." „Az előadás után Ludwik Flaszen kollokviumot tartott a Laboratórium Színház munkájáról. Úgy volt, hogy Grotowskival is találkozunk. Be is jött a terembe, néhány szót váltott Flaszennel, majd távozott. Ez volt az egyetlen alkalom, amikor élőben hallottam beszélni." (HALÁSZ 41–42.)

„A világhír küszöbén, egy 1970-es Indiában tett látogatás után Grotowski végleg hátat fordít a színháznak mint klasszikus intézménynek és a nyilvános színházi tevékenységnek.

7 „Ruszt Józseffel és Mezei Évával az előadásunk utáni délelőttön elmentünk Grotowski Laboratórium Színházába. Hogy a társulatból ki volt még ott, arra nem emlékszem." (HALÁSZ 41.)

8 „Később a szálloda felé menet Ruszt egyre ezt ismételgette: félelmetes." (HALÁSZ 41.)

Ezt követő egész munkásságát a színészi tevékenység kutatásának és nézők nélküli tökéletesítésének szenteli, legyen szó a Laboratorium színészeivel folytatott parateátrális hang- és testgyakorlatokról (1972–77), a Forrásszínház keretei között Haitin, Indiában, Nigériában és Mexikóban folytatott transzkulturális színházi kutatásairól (1978–82), vagy a Pontederában zajló rituális művészetek programról (1985–99), melynek összegzését – *Opus* címen – a világ több mint kétszáz színházi csoportjának mutatja be Thomas Richarddal és Workcenter együttesével." (TÁLAS)

Források:

BANU, George: A 20. század utolsó negyedének színházi látképe. http://www.lato.ro/article.php/A-20-század-utoló-negyedének-színházi-látképe-Vázlat/1119/ *(Letöltés ideje: 2020. 04. 29.)*

GROTOWSKI, Jerzy: Védőbeszéd egy szegény színház mellett. *Theater Heute* 1968. 5. sz. In *Színház* 1968. 11. sz. Fordította: Széchy Ágnes.

GROTOWSKI, Jerzy: A szegény színház felé. Fordította: Pályi András. *Vigilia* 1969. 11. sz. 751–757. o.

HALÁSZ Péter: Grotowski csuhájából léptünk elő. *Színház* 2000. Grotowski különszám. 41–47. o.

KELERA, Józef: Néhány szó a színészről. Pályi András fordítása. *Színház* 2000. Grotowski különszám 30–32. o.

MOLNÁR GÁL Péter: Sebzett kiáltás. *Színház* 1970. 9. sz. 28–31. o.

NÁNAY István: Fazekaskorong és Raffaello. Beszélgetés Ruszt Józseffel. *Színház* 2000. Grotowski különszám 37–40. o.

PÁLYI András: Grotowski színháza és laboratóriuma. *Színház* 1969. 7. sz. 47–53. o.

RUSZT József visszaemlékezése. In Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés. Írások a magyar alternatív színházról.* Budapest, 1990. 43–50. o.

TÁLAS Péter: Szegényebb színház. Jerzy Grotowski halála után. *Magyar Narancs* 1999. 5. sz.

GROTOWSKI NYOMÁN

Grotowski hatására készítette el az Universitas Együttes 1967 végén A pokol nyolcadik köre című előadását. Ruszt József rendezésének nyomán született Fodor Tamás következő rendezése, a Rampa 1969-ben.

Halász Péter a Grotowskival való wroclawi találkozás hatására írta meg 1967 nyarán *A pokol nyolcadik köre* című darabot. Pilinszky *K. Z. oratóriumát* akarta színpadra adaptálni Grotowski színházi nyelvén, de végül elkanyarodott az eredeti szövegtől. Az elkészült művet megmutatta Rusztnak, aki néhány nap múlva azt mondta, hogy színpadra állítják a darabot.

Az 1967 decemberében bemutatott előadás szándékairól, jellegéről így számol be egy korabeli cikk: Halász Péter, „a tehetséges fiatal szerző, valamint Ruszt József, a rendező a sajtótájékoztató során elmondotta, hogy a darab a kísérleti színjátszás új, nálunk még ismeretlen módjának bemutatása. Lényege, hogy a nézőre érzéki hatást gyakorol, és ezen keresztül a legközvetlenebb kapcsolatot építi ki. A színészi átélésnek, mozgásnak, hangnak és szónak azonos drámai funkciója van. A színész nem játszik, hanem egész lényével, mintegy fizikai szenvedéssel él a színpadon." (LÁSZLÓ)

Mindehhez egy másik cikk hozzáteszi, hogy „ez a szellemiségében és színpadi formájában egyaránt újszerű drámai oratórium a színésztől nemcsak teljes átélést, hanem teljes beleélést, a színpadi cselekménnyel való tökéletes azonosulást igényel. A fiatal szerző e produkció-elképzelésben a világhírű lengyel Grotowski wrocławi avantgarde színházának gyakorlatából indul ki: a színész csak akkor játszhat el egy szerepet, ha képes a szerep mögött rejlő életérzés, a szituáció teljes megélésére, de ha (egyfajta sajátos lelki készség és újszerű próbatechnika közös eredőjeként) ez sikerült, megvalósulhat a végső cél is: színész és néző minden eddiginél szorosabb érzelmi-logikai kapcsolata, a teljes értékű – mert most már nemcsak játékból vállalt, de megszenvedett –, a közös belső azonosulás és katarzis." (LUKÁCSY)

„A darabnak alig van elmesélhető története" – írja az előadásról Nánay István. „Lényegében három sík kopírozódik egymásra: a koncentrációs tábor embertelen valósága, a szereplők múltja és egy lírai, szimbolikus mese. A nézőteret és a színpadot szögesdrótok választják el, a színtér közepén dobogórendszer, e körül végzik végtelen futásukat a zsákvászon ruhás, számokkal megjelölt szereplők, kezükben egy-egy súlyos kődarabbal. Középen áll a kápó, vastag botjával monoton, idegesítő ritmusban veri a dobogót, ezek

az ütések szabják meg a futás ritmusát – kopog a bot, csattognak a papucsok." (NÁNAY 2002 23.)

„Nem az elandalítóan szórakoztató színház új formája ez – írja egy korabeli kritika –, hanem provokatív, a nagy kérdések elől menekülni nem hagyó, felrázó és felkavaró társadalmi intézmény keresi itt új eszközeit a hagyományos realizmus eszköztárát kitágítani kívánó friss konvenciórendszerrel kísérletezve." (M. G. P.)

„Ezt a darabot hagyományos realista módszerekkel nem lehetett volna színpadra állítani" – mondja Ruszt. De egyúttal némiképp csökkenti is a közvetlen Grotowski-hatás jelentőségét: „Amit mi akkor csináltunk, abban nem volt különös újítás. Hont Ferenc is körbefuttatta a színészeit a színház körül… Persze mi tízkilós köveket cipelve tettük ezt, mert a K. Z. – a tábor – folytonos kényszer-munka-helyzetét valamilyen cselekvéssel realizálni kellett, mi köveket cipeltünk… Nem azt akarom mondani, hogy nem hatott ránk az, amit Wrocławban láttunk, csak azt, hogy ez öntörvényű belső fejlődés eredménye volt, amelybe csupán belejátszottak azok a hatások, amelyek időközben értek bennünket. Ahhoz, hogy ezt a furcsa szerkezetű anyagot megszólaltassuk, kellettek a fizikai és meditációs gyakorlatok, s kellettek azok a gyakorlatok, amelyek során el lehetett sajátítani az együtt lélegzés, az együtt beszélés technikáit. Csak így tudott megszületni a szólók és az együttesek belső ritmusára épülő előadás." (NÁNAY 2000 38.)

Az így kialakított színészi létezés-technika és pszichológiai állapot volt az alapja további két Ruszt-rendezésnek, a szintén 1967 végén bemutatott *Cselédek*nek[1] (ekkor került először magyar színpadra Genet darabja), és az 1969 tavaszán szintén magyarországi ősbemutatóként bemutatott *Gyilkosok éjszakájá*nak.[2]

A pokol nyolcadik köre nagy sikerrel szerepelt 1968 márciusában a párnai egyetemi színjátszó találkozón, ahol második díjat nyert. 1969 áprilisában Nancyban is sikerrel mutatták be, de ugyanez év nyarán a wrocławi fesztiválon nem keltett különösebb visszhangot.

Rampa

„Két, három bemutató … most már nyilvánvalóvá tette, hogy az Universitas Együttes Jerzy Grotowski magyarországi prófétájává szegődött" – írta egy korabeli újságcikk. (KOLTAI) Ugyanis vállaltan *A pokol nyolcadik köré*nél elkezdett munka folytatásaként született meg Fodor Tamás rendezése, a *Rampa*, amely Vágó Péter novellája alapján készült.

Az egyik korabeli kritika szerint „Vágó Péter a dokumentumriportok erejével ható izgalmas művet írt". „Alakjai a kérges tenyerű, durva rakodómunkások, a tonnák névtelen hősei s a kegyetlen tréfák szereplői; Halmágyi [Halmágyi Sándor], a kötekedő, nagypofájú bandavezér, Braun [Leisen Antal] a megvetett és megalázott zsidó, a nyáron pénzt kereső egyetemista [Bartal Gábor], a lompos takarítónő [Veress Vera], s a többiek. Ezek az emberek nem a »munka himnuszát« éneklik, inkább teszik, amit kell, s azzal »szórakoznak«, amivel tudnak. Gyűlölik Braunt, mert annak csak a fűtés a dolga, mert zsidó, mert gyenge és kiszolgáltatott. Gyűlölik a fehérköpenyes nőt [Tóth Gabriella], aki a ládákat számlálja, s akinek fehér a köpenye. Gyűlölik az egyetemistát, aki visszamehet tanulni, míg ők egy életen át csak rakodnak, és gyűlölik a hajszát, a munkájukat." (MUZSAY)

1 A két cselédlányt Cserhalmi Anna és Sólyom Katalin játszotta, a Madame-ot pedig Adamis Anna.
2 José Triana darabjában Szilágyi Maya, Cserhalmi Anna és Jordán Tamás szerepelt.

Csikós János, Leisen Antal, Molnár János, Bartal Gábor, Veress Vera, Halmágyi Sándor (Rampa) | Fotó: archív

„A szereplők a szó szoros értelmében kegyetlenül végigrobotolják ezt a[z alcíme szerint] »pszichofizikai etüd«-öt" (ARATÓ), az előadást „a monoton munkavégzés foglalja egyszerre feszültségteremtő és -feloldó keretbe". (KOLTAI) „Fodor Tamás rendezése idézte Ruszt *Pokol*ját: az anyagmozgatók sörösládákat cipeltek pallón le, pallón fel, körbe, körbe, s e céltalan munkafolyamat alatt, legális vagy lopott pihenőidőben formálódtak az emberek közötti viszonyok, ellentétek, konfliktusok". (NÁNAY 2007 103.)

A darab „cselekménye két sín-kongatás között telik el, egy munkanap a sok közül, hiszen a rakodók már évek óta hordják a ládákat autóról rámpára, rámpáról vasútra vagy vissza. Nem is az a fontos, hogy honnan hová, hanem a napi 18 tonna, a lábak ütemesen erősödő dobogása, a szívet kalimpáltató, gyötrelmesen izzasztó munka, a percnyi szuszszanás, a tízperces pihenő. Ebbe a kissé hábetleri világba téved be a »tanár úr«, a nyári szünidőben pénzszűke miatt munkát vállaló egyetemista, és ismerkedik meg a fizikai munkától deformált rakodókkal, mindenekelőtt vezérükkel, »Fricikémmel«, aki oly nagyhangú és nagyszájú, amilyen csak a maga szűk portáján hatalmaskodó kiskirály lehet; a lélektelen munkafelügyelőnővel, aki fehér köpenyében is piszkosabb a poros rakodóknál; az esetlenül ostoba, ostobán ravasz Braun úrral, aki a napi fűtéshez hasogatja a fát. Az egyetemista még végignézi azt a ceremóniát, amelyben »Fricikém« vezérletével elégetnek egy élő egeret [más cikk szerint patkányt], de már nem tudja elviselni »Fricikém« kegyetlen tréfáit Braun úrral, akit esetlenségéért sajnál, de ostobaságáért, ravaszságáért alaposan

helybenhagy." (MARTIN) „A rakodók közé keveredett egyetemista megmenti a végső eltiprástól [Braunt], de a gyávává silányult főhőst is összeveri, mert érzi, hogy az embernek a rettegéshez nincs joga." (ARATÓ)

Fodor Tamás rendezéséről csak egyetlen kritika állítja, hogy „külsődleges eszközökkel élt", de szerinte a darab szerzője sem „tudta gondolatait a színház követelte formák közé szorítani". Más viszont kitűnőnek találja a rendezést (ARATÓ), van, aki azt írja, hogy Fodor Tamás „színvonalas, jó rendezése igazi színházi élményt adott". (MUZSAY) Az egyik kritikus úgy látja, hogy „a groteszk forgatókönyv alapján eleven figurákkal népesítette be a színpadot. Sikeresen összpontosította eszközeit arra, hogy felszínre hozza a darab értékeit, a nyomasztóan hiteles, idegőrlő atmoszférát". (MARTIN) De van olyan kritikus is, aki megjegyzi, hogy miközben Fodor Tamás rendezése igazolta vállalkozását, „de továbbra is kétséget hagy afelől, hogy ezzel a színjátszó gyakorlattal túl lehet-e lépni egy szűkre szabott gondolatkörön". (KOLTAI)

Etikus színház

Hosszabb tanulmányában PÁLYI András alapvetően tévedésnek nevezi azt, ahogyan az Universitas Grotowskihoz közelít, mégis nagyon fontosnak tartja, ahová az együttes – más amatőr társulatokkal együtt – eljutott.

„Az új színház, mely Brook vagy Grotowski nevéhez fűződik, elsősorban nem valamiféle esztétikai értelemben vett új irányzatot, hanem a színjáték belső metodikai-etikai forradalmát jelenti. Hatásuk jószerivel még el sem jutott hozzánk, bár a sajtóban, sőt színházi vezetőink nyilatkozataiban is fel-feltűnnek a »kegyetlen színház«, »rituális színház« stb. kifejezések, hol ilyen, hol olyan hangsúllyal, sokszor nem minden félreértés nélkül. De valóságos megteremtésére még senki sem tett kísérletet, amíg az Egyetemi Színpad *A pokol nyolcadik köre* tavalyi bemutatásával, majd a pármai diákszínházi fesztiválon nyert II. díj után idén májusi felújításával programjául nem vállalta a »kegyetlen színház« magyarországi meghonosítását.

Kár, hogy e program alapvető félreértéseket rejt magában, s ez az Egyetemi Színpad ilyen jellegű kísérletein... meg is látszik. A márciusban bemutatott... *Rampa*... színlapja így beszél erről »az újfajta játékrendszerről«, melyet *A pokol nyolcadik köré*vel kezdett kialakítani az együttes: ez a »kegyetlen színház« – olvassuk – »a színészek idegrendszerét, életműködéseit a végletekig fokozva, a nézőt sem hagyja a passzív szemlélődés állapotában, hanem aktív résztvevővé teszi«."

„Csakhogy a nézők idegrendszerét kétféleképpen lehet próbára tenni – száll vitába a Universitas felfogásával Pályi András –: az egyik eset, amikor a néző a felszínes, rutinos »művészi élmény« helyett olyan művészi élményben részesül, mely fiziológiailag is megrázza, mintegy kizökkenti a hétköznapok sztereotípiái közül, hogy ráismerjen önmaga igazi valójára; a másik, amikor a nézőknek egyszerűen »az idegeire megy« a játék... az Egyetemi Színpad előadásaiban nem egyszer sajnos az utóbbiról van szó."

Pályi elsősorban azt kérdőjelezi meg, hogy a valóságos fizikai megpróbáltatást jelentő akciók – a kövek cipelése *A pokol nyolcadik köré*ben, a ládák pakolása a *Rampá*ban – valóban a kívánt célt éri-e el. „Artaud az *Érzelmi atlétika* című írásában kimutat bizonyos párhuzamosságot az ember erős fizikai cselekvései (egy nehéz tárgy felemelése stb.) és

pszichikai folyamatai (inger felfogása, válasz stb.) között – írja. – Grotowski viszont, az Artaud-tanítvány, amikor egyik interjúban felidézi Artaud *Érzelmi atlétiká*ját, megállapítja: »Ha a gyakorlat szempontjából elemezzük ezeket az alapelveket, világos lesz, hogy sztereotípiákhoz vezetnek: állandó meghatározott mozgásforma a meghatározott érzésfajta kifejezésére. Végül is odajutunk, amit el akarunk kerülni: a rutinhoz, a banalitáshoz.« Ebbe fullad Vágó Péter egyébként rokonszenves kísérlete, a *Rampa* is, mely... »targoncáról rampára, rampáról vagonba« cipelt ládák mechanizmusával szeretne emóciókat kifejezni. De a fiatal író »irodalmi forgatókönyvéhez« lényegileg nem tudott a rendező Fodor Tamás sem többletet adni, ahogy Ruszt József rendező sem Halász Péter *A pokol nyolcadik köre* vagy José Triana *Gyilkosok éjszakája* című darabjához."

Pályi András mégis rendkívül fontosnak tartja ezeket a színházi kísérleteket, elsősorban azért, mert a kőszínházak rutinjával szállnak szembe. „Az elmúlt színházi évad amatőr színházi előadásai mindenekelőtt színészetikai kérdéseket ébresztettek a kritikusban: hisz fővárosi amatőr színpadainkon több olyan előadást is láthattunk, melyek etikai tisztaságban, művészi őszinteségben felülmúlták vezető színházaink produkcióit is. Nem mintha" ezek szereplői „nagyobb technikai felkészültséggel, gazdagabb művészi eszközökkel, biztosabb színpadi érzékkel rendelkeztek volna, mint sok hivatásos színházunk színésze, hanem mert etikailag tisztábbak, egyértelműbbek, igazabbak voltak; valóban a művészi varázzsal való találkozásért, magáért a művészi játékért játszottak. S ez egyúttal figyelmeztetés is hivatásos színházainknak: a jó színház nemcsak technikai felkészültségen, hanem még inkább erkölcsi tisztességen múlik." (PÁLYI)

Források:

KOLTAI Tamás: Két groteszk. *Magyar Ifjúság* 1969. március 28.

LÁSZLÓ Katalin: A Pokol 8. köre. Egy figyelemre méltó kísérlet. *Orvosegyetem* 1968. március 7.

LUKÁCSY András: Iskoladráma és avantgarde. *Élet és Irodalom* 1967. december 23.

M. G. P.: A pokol nyolcadik köre. Az Egyetemi Színpad új bemutatója. *Népszabadság* 1967. december 19.

(MARTIN): Két ősbemutató az Egyetemi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1969. március 19.

MUZSAY András: Jó közösség – sikeres előadás. *Egyetemi Lapok* 1969. március 27.

NÁNAY István: Fazekaskorong és Raffaello. Beszélgetés Ruszt Józseffel. *Színház* 2000. Grotowski különszám 37–40. o.

NÁNAY István: *Ruszt*. Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2002. 147 o.

NÁNAY István: *Profán szentély Színpad a kápolnában*. Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231 o.

PÁLYI András: Színházi krónika. *Vigilia* 1969. 7. sz. 487–490. o.

„A RENDSZER ÉPÍTMÉNYÉT FÖLDIG ROMBOLNI"

Fodor Tamás 1969-ben megrendezte a Rampát az Egyetemi Színpadon. Ugyanebben az évben – francia barátai révén – kijutott Párizsba, ahol még élénken élt '68 hatása. Évad végén azonban szakított az Egyetemi Színpaddal.

– Beszélgettünk az első rendezéseidről, többek között a Piszkos Fredről, amellyel elégedetlen voltál.

– A következő rendezésem már komolyabb vállalkozás volt. Ez is az Egyetemi Színpadon történt '69-ben. Akkoriban mi mindenáron grotowskisták akartunk lenni. Én is rendeztem egy „Grotowski-előadást" Vágó Péter egyik novellájából, ami nekem megtetszett. *Rampa*[1] címen ment, ez egy egyfelvonásos volt. Össze lett házasítva a későbbi Squat színházas Bálint Pistinek egy darabjával, a *Náthán és Tibold*dal[2], amiben Jordán volt az egyik főszereplő. Ez a két előadás egy műsorban ment az Egyetemi Színpadon. A Bálint Pisti-darabot Marton Laci[3] rendezte mint főiskolás. Arra emlékszem, hogy nagy szájhúzogatás volt a Marton-ügyben, mert nem kedvelték mint főiskolást, viszont a darabot Bálint Pisti meg a főszereplő Jordán miatt szerették. Furcsa módon ez egy bábos darab volt. Én pedig fizikai színházat csináltam a *Rampá*ban. Ez '69-ben történt.

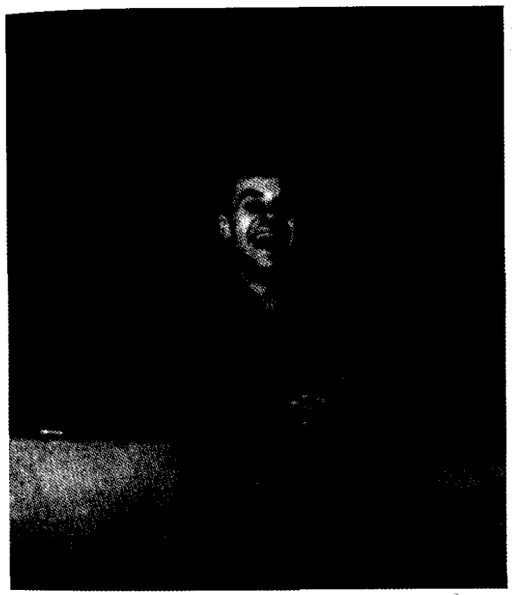
– Említetted azt is, hogy Ruszttól tanultál rendezni.

– Igen. Azt mondtam neki, hogy Jóska, van három napod, taníts meg rendezni. Mutasd, hogy kell elkezdeni. Erre azt mondja, hogy úgy kell elkezdeni – akkor még a Nádor utcában lakott –, hogy leülsz, itt van egy írógép, befűzöl egy üres lapot, és elkezded írni a darabot. Mondom, hogy én egy megírt darabot akarok csinálni. Megírt darab nincs – válaszolta. Ami meg van írva, azt neked újra kell írnod. Írd fel először a címet, s gondolkodj el azon, hogy ez jó cím-e. Miről akarsz beszélni az előadásban? És akkor nézd meg, hogy a cím tényleg ezt sugallja-e. Utána következnek a szereplők, bal oldalt elkezded írni a szereplőket. Közben kérdezel: kell ennyi? Csak ők kellenek, más nem? Kit játsszak a darabban? Milyen emberek vannak? Ezek az emberek hogy találkoznak egymással? Ez a rendezés. Ezt abszolút értettem. Akkor tőle ezt meg lehetett tanulni. Tényleg három nap alatt történt, hogy megértettem, mit kell csinálnia egy rendezőnek. De sok mindent már tudtam, mert amikor az Egyetemi Színpadon dolgoztunk, mindenféléket mesélt. Például sokat beszélt a járásokról. Tulajdonképpen mindannyian Nádasdy Kálmán[4] unokái vagyunk, mert ezt Ruszt tőle tanulta. Amit a térről, az irányokról tudunk, azok mind Nádasdytól jönnek, átszűrve Ruszt Józsefen.

1 Az előadást 1969. március 15-én mutatták be. Többek között Leisen Antal, Halmágyi Sándor, Tóth Gabriella, Veress Vera, Bartal Gábor szerepelt benne.

2 Bálint István és Donáth Péter darabját 1969. március 15-én mutatták be, Jordán és mások mellett Répássy András, Helyey László is játszott benne.

3 Marton László (1943–2019) 1968-ban végezte el a főiskolát, ezután a Vígszínházba került, melynek 1979-től 1985-ig a főrendezője, 1987-től 2009-ig igazgatója volt.



Fodor Tamás rendez az Egyetemi Színpadon
Fotó: archív

– És mikor kérted meg a Rusztot, hogy tanítson meg rendezni?

– Amikor a *Rampát* csináltam '69-ben.

– Arról még nem kérdeztelek, hogyan élted meg a hatvanas éveket. Személyes nézőpontból mit jelentett neked ez az időszak?

– Nem volt külön életem. Az Egyetemi Színpadon éltem. Amit az Egyetemi Színpadon csináltam, az volt az élet.

– '68, elsősorban a párizsi diáklázadások hogyan hatottak rád?

– Ez a magánéletemmel függött össze. 1967-ben nősültem, március 21-én. Mint említettem, akkor már évek óta én szerveztem az Egyetemi Színpad nyári turnéit, és mindig azon gondolkoztam, hogy mi az az izgalmas dolog, amit vihetek a műsorba, hogy nagyobb érdeklődést keltsen. Mert közben propagandista is voltam, és egy mikrofonnal egy hang-

4 Nádasdy Kálmán (1904–1980) háromszoros Kossuth-díjas filmrendező, színészpedagógus, színházigazgató, műfordító. 1933-tól az Operaház rendezője, 1941-től főrendezője, 1957–66 között vezető főrendezője, 1959–66 között igazgatója volt. 1950-től tanított színpadi rendezést a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, melynek 1964–74 között főigazgatója volt. Felesége Birkás Lilian (1916–2007) opera-énekesnő volt. Fiuk Nádasdy Ádám (1947) nyelvész, műfordító, költő.

szórón keresztül hirdettem az előadást, a leghülyébb szövegeket nyomtam a Balatonnál, hogy legyen közönség.

– Egy hangszórós autóval jártál, mint a cirkuszosok?

– Igen, mint a cirkuszosok. Nyomtam egész délelőtt. A többiek fürödtek, én meg toboroztam a közönséget. Mindig ki kellett valamit találnom a zenekar mellé, hogy vonzó legyen a program. És akkor '67-ben tavasszal volt az első vagy második pol-beat fesztivál.[5] Ott láttam egy szőke csajt, aki nagyon tetszett nekem, de egy árva szót nem értettem franciául. Ő egy francia pol-beat énekes volt. Amikor kérdeztem másokat, hogy nem tudnak-e valakit ajánlani a nyári műsorba, egy külföldit, amire biztos jönnének az emberek, akkor többen is ezt a lányt ajánlották, Annie Nobelt. Egy tolmáccsal beszélgettem vele, hogy „figyelj, most ne menj haza a fesztivál után, vagy ha hazamész, akkor gyere vissza turnézni velünk". És csakugyan volt két dal, amit elénekelt a turnénkon, s kísérte magát a gitárjával.

Annie Nobel igazi baloldali sanzonénekes volt, aki egy gitárral énekelt az utcán. Akkor még nem tudtam semmit a politikai nézeteiről, de két hónap múlva elcsábított a csaj. Én mondtam, hogy nem szabad, mert fiatal házas vagyok, de persze megadtam magam. A lényeg az, hogy ezen a kapcsolaton keresztül, illetve az ő barátai révén jobban megismertem az akkori nyugat-európai törekvéseket. Ők egy trockista beütésű társaság voltak. És amikor '67 novemberében az Egyetemi Színpadon megcsináltam az *Akkor szerdán*t, erre már visszahívtam Annie Nobelt a férjével együtt, aki szintén ennek a társaságnak a tagja volt. Majd ő is meghívott minket a feleségemmel együtt hozzájuk, mert nagyon jó barátok lettünk. Nekem ő volt a francia kapcsolatom, és ez csodálatos dolog volt '67-ben. '68-ban is mentünk volna hozzájuk Párizsba, de jöttek az események[6], és a feleségem már terhes volt Gergővel, így

5 A pol-beat magyar kifejezés, és a politizáló beat dalokra utal. A KISZ Központi Bizottsága, a Művelődésügyi Minisztérium és a Magyar Rádió és Televízó 1967-ben írt ki először jeligés pályázatot ilyen jellegű dalokra. A beadott művek főleg Vietnammal, illetve az Amerikai Egyesült Államokkal foglalkoztak, az itthoni témák közül a karrier, a disszidálás, az elhagyott gyerekek vagy a prostitúció került szóba. A többfordulós verseny döntőjét – melyre külföldről is érkeztek művek – a Vígszínházban tartották, és a televízió egyenes adásban közvetítette.

6 1968 márciusában a Párizs nyugati csücskében fekvő nanterre-i egyetemen egy német származású francia diák, Daniel Cohn-Bendit tüntetést szervezett azt követelve, hogy haladéktalanul engedélyezzék a koedukált egyetemi diákszállók működését. A hatalom keményen reagált, a fakultás bezárása is szóba került. Erre komoly tiltakozások kezdődtek. A diákok már radikális egyetemi reformokat követeltek, és hevesen támadták a fogyasztói társadalmat. A nyugtalanság Nanterreben erőszakba torkollott: március 22-én a magukat „veszetteknek" (Les enragés) nevező mintegy 150 diák elfoglalta az adminisztratív épületeket. A következő hetekben az erőszak fokozódott: a „veszettek" folytatták tüntetéseiket, de a különböző diákszervezetek között is feszültségek alakultak ki. Feltűntek a trockisták, balos fiatalok, maoisták és az anarchisták, de működött fasiszta diákszervezet is. A „veszettek" többször is összecsaptak a szélsőjobboldali diákokkal.
Végül a francia felsőoktatási vezetés utasítására május 2-án Nanterre-t bezárták, a „veszettek" nyolc vezetőjét az egyetem fegyelmi tanácsa elé állították. Erre a diákok kivonultak Párizs utcáira, hogy tüntessenek a nanterre-i egyetem bezárása ellen, és amnesztiát követeljenek a diákvezetőknek. Így a felkelés átburjánzott a Sorbonne-ra is, az ottani diákok egy része szolidaritást vállalt a nanterre-iekkel. A zavargásokban a fordulópontot május 3. hozta. A francia egyetemi vezetők rendőrségi beavatkozást kértek a tüntetés leverésére magában a Sorbonne épületében.

Fodor Tamás és Fodor Gergely (1968) | Fotó: archív

nem tudtunk kimenni. Az orvos mondta, hogy szó sem lehet róla, hogy a harcok idején kimenjünk. Annie-ék nagyon szép dalokat írtak a barikádokról, és arról, hogy a barátaik meghaltak. Úgyhogy én baráti kapcsolatban álltam a párizsi '68-cal.

A következő nyáron mégis kimentünk hozzájuk (ők is jöttek hozzánk). A gyereket, aki akkor már megszületett, itthon hagytuk. Megvan még Jordánnak a távirata, amit akkor küldött, amikor Gergőt látogatta: jól van, egészséges, nyugodtan maradjatok. Így maradtunk még egy darabig. Annie-ék Párizs egyik főutcájában béreltek egy pincét. Itt kezdődött a kapcsolatom a pinceszínházi formával. Ha akkor nem járok náluk, akkor talán se a Lőrinc pap térre, se a Mátyás utcába nem jutunk el. Akkor úgy láttam, hogy itt van a továbblépés lehetősége. Nem feltétlenül az integrált egyetemi színpadi irányban kell gondolkodni, hanem meg kell csinálni egy baráti társaságot, szigeteket kell létrehozni.

(A középkor óta élő hagyomány szerint az egyetemek fizikailag körülhatárolható részei immunitást élveznek az államhatalommal szemben.) A rendőrség behatolása az utcára szólította a diákság azon tömegeit is, amelyek addig nem vettek részt a tüntetésben. A Quartier Latin utcáin zajló tüntetésen legalább húszezer diák vett részt, és szinte minden francia egyetemen hatalmas szimpátiatüntetések zajlottak. Az éjszakába nyúló párizsi tüntetést csak a rendőrök agresszív fellépésével tudták szétoszlatni, az akciónak több száz sérültje volt.
A párizsi nép felháborodottan fogadta az erőszakos rendőri fellépést, azokban is, akik addig nem értették az elégedetlenkedőket, felmerült az elnyomás érzése, és rokonszenvet éreztek a diákok iránt. Május 10-én következett a második véres péntek. Ekkor a diákok már barikádot építettek a diáknegyedben. A Quartier Latin utcáin mintegy 60 barikád állt felborított autókból, építkezésekről összehordott állványokból, amiket a rendőrség rohamozásakor felgyújtottak, így az egész negyed lángokban állt. A sebesültek száma most is meghaladta a százat. Egyes hírek halálos áldozatokról is szóltak, amit azonban a rendőrség tagadott. A rendőrség kemény fellépése nyomán a szakszervezetek május 13-i tüntetésén 750 ezer ember vett részt, a rendszerrel szembeni elégedetlenség általános sztrájkmozgalommá szélesedett. A munkások gyárakat foglaltak el, béremelést, rövidebb munkaidőt, több szociális juttatást követeltek. Május 20-án közel ötmillióan sztrájkoltak (munkások, az állami hivatalok, a rádió és a televízió dolgozói), szinte az egész ország megbénult. A hatalom megrendült, a kormány csak a hadseregre támaszkodhatott. Daniel Cohn-Benditet, a diákság emblematikus figuráját kiutasították az országból, mire a diákok felgyújtották a tőzsdét. De Gaulle tévébeszédében átfogó szociális reformokat és az egyetemi viszonyok rendezését ígérte, de visszautasította a lemondására irányuló követeléseket. Feloszlatta a parlamentet, és új választásokat írt ki. Az elhúzódó lázadás azonban kezdett kifulladni. A júniusi választásokon De Gaulle újra bizalmat kapott a franciáktól, noha tekintélye megrendült.

Ez már '69-ben történt. De '68-at végigéltem az ő szemszögükből, mindent megtanultam, amit meg lehetett tanulni, és amit az MTI bizalmasokon keresztül meg lehetett tudni. Az ő pincéjükben ismertem meg az igazi párizsi avantgarde világot, ami tulajdonképpen Picasso, Klee és a többiek világának folytatása volt. Meg Artaud folytatása. Ez egy értelmiségi, kulturális centrum volt, ahol állandóan bulik voltak. Ahol az írók, képzőművészek nemcsak művészként voltak jelen, hanem mindent ők csináltak: főztek, kiszolgáltak, aztán levették a gitárt, és a vendégeikkel együtt énekeltek. A franciából akkor se sokat értettem, de a hangulat valami egészen fantasztikus volt. Azt láttam, hogy ez az igazi színház. Hogy nem kellenek hozzá díszletek. Azt éreztem, hogy mindenképpen ezt kell csinálni. Ezt fogom csinálni: enni, lenni, dumálni, vitatkozni – és színházat csinálni. Persze ezt nem tudtam teljes egészében megvalósítani, mert nekem a francia kabaréhoz és a hozzá hasonló műfajokhoz nincs sok közöm. Ők meg költők, énekesek, zeneszerzők is voltak. De a hangulat, amit teremtettek, az teljesen megfogott. És a párizsi '68-nak leginkább az egyik alapvető jelszava ragadt meg: „emberek, álljatok meg, és beszéljetek egymással". És mindenkinek ez volt a nagy élménye, hogy Párizsban megálltak az emberek beszélgetni.

Sok francia barátunk lett, akik állandóan jöttek hozzánk Magyarországra, egy furcsa frangle nyelven folytak a beszélgetéseink. Állandóan el kellett nekik magyarázni, hogy ők azért a szocializmusért harcolnak, amit mi már nem szeretünk, hisz belülről ismerjük. Akkor értettek meg ebből valamit, amikor megmutattam nekik az orosz laktanyákat. Nekik különben elég radikális nézeteik voltak. Ezek közül számomra az volt a legérdekesebb, hogy ők egyszerűen odáig jutottak, hogy nem lehet belefeledkezni az apró kis politikai harcokba, hanem földig kell rombolni a Renault gyárat. Mert amíg ez nem történik meg, a kizsákmányolás minden nap újratermelődik. Ebből én nem azt szűrtem le, hogy a kapitalizmust kell megváltoztatni, hanem hogy a rendszer építményét kell földig rombolni, mert akkor lehet valami másba kezdeni. A plebejus szemléletem miatt tetszett nekem mindez.

– Tehát, amit Párizsban tapasztaltál, az alapvetően egy baloldali gondolkodást jelentett.

– Igen, a New Leftet[7]. Azt az újbaloldali gondolkodást, amit a Szovjetunió mindennél jobban gyűlölt.

– És hogy hatottak rád a csehszlovák reformtörekvések, Dubček és a prágai tavasz[8], illetve a Varsói Szerződés csapatainak bevonulása?

7 A 60-as években Nyugat-Európában kibontakozó szellemi-ideológiai mozgalom, amely szemben állt a központosított, tekintélyelvű állammal, így a sztálinista kommunista ideológiát éppúgy elutasította, mint a piaci kapitalizmust. Az újbaloldal az osztályharc problémája helyett a kapitalizmus elidegenítő hatásait állította az előtérbe. Az újbaloldal ideológiai alapját az ún. frankfurti iskola, elsősorban Herbert Marcuse (*Az egydimenziós ember*, 1964) adták. De talán fontosabb volt az újbaloldal mozgalmi jellege, amelybe az amerikai hippi mozgalom és a vietnami háború ellen való tiltakozások éppúgy beletartoztak, mint a 60-as évek végének nyugat-európai diákmozgalmai. Ezek közös alapja az volt, hogy nem politikai vagy gazdasági forradalomra van szükség, hanem a mindennapi élet forradalmára.

8 1968 januárjában leváltották a Csehszlovák Kommunista Párt első titkári tisztségéből Antonín Novotnýt, és a helyére a szlovák Alexander Dubček került, aki hozzákezdett a párt és a rendszer átalakításához, hogy sikerüljön úrrá lennie az elégedetlenségen és a tüntetéseken. Az akkor 46 éves, sokak által gyenge, határozatlan politikusnak tartott Dubčeknek rövid időn belül sikerült megnyernie a közvélemény támogatását, és az 1968-as reformfolyamat jelképévé vált. Dubček véget akart vetni az igazságtalan pereknek, szabadlábra helyezett minden politikai elítéltet. A sajtó cenzúráját is beszüntette, az utazási korlátozásokon is enyhítettek. Az alapvető cél azonban nem a pluralista politikai berendezkedés és a piacgazdaság volt, hanem az „emberarcú szocializmus". A hatalmas társadalmi támogatásnak örvendő reformfolyamat azonban egyre inkább a maga életét kezdte élni, s irányítása, ellenőrzése kezdett kicsúszni a kommunista párt kezéből. A felszabaduló légkörben sorra újították fel tevékenységüket a polgári Csehszlovákia kommunisták által megszüntetett társadalmi, ifjúsági és egyházi szervezetei. A konzervatív kommunista erők, különösen pedig Moszkva fokozódó gyanakvással tekintett a csehszlovákiai reformokra. Végül 1968. augusztus 20-ról 21-re virradó éjjel a Varsói Szerződés öt tagállama (a Szovjetunió, Magyarország, Bulgária, Lengyelország és az NDK) hadseregei átlépték a határt, és megszállták Csehszlovákiát. Ezzel gyakorlatilag befejeződött a „prágai tavasz", néhány hónapnyi utóvédharc után 1969 áprilisában Alexander Dubčeket lemondatták, s helyére egy másik szlovák politikus, Gustáv Husák került.

9 James Rado, Gerome Ragni és Galt MacDermot kultikus rockmusicalje, mely a hippi kultúra, a szexuális forradalom és a vietnami háború elleni mozgalmak szimbóluma lett. 1967-ben debütált az Off-Brodway-n, majd 1968 áprilisában átkerült a Broadway-ra, ahol összesen 1750 előadást ért meg. Miloš Forman cseh rendező 1979-es filmje a happeningszerű darab helyére lineáris történetet illesztett (csak az alapproblémát tartotta meg: Claude-nak el kell döntenie, hogy bevonul-e a hadseregbe, vagy mint Berger, elégeti a behívóját).

– Természetesen hatott, mert hogy a testvéreinknek éreztük azokat, akik fellázadtak a szovjet tankok ellen. De rám minden személyes élményeken keresztül hat. A '68 augusztusi bevonulásról az az élményem, hogy 19-én éppen Jancsó *Fényes szelek*jét forgattuk, és akkor indultak a tankok a veszprémi főhadiszállásról. Így hát összeült az egész stáb, és Jancsó azt mondta, hogy vége a világnak, ha csak így megtámadjuk Csehszlovákiát. Mindannyian azt gondoltuk, hogy a barátaink most élik át azt, amit mi '56-ban. Így találkoztak össze az események. Bennem valahogy mindig is összeért '56 és '68. Mint ahogy például a népi és az urbánus irodalom sem vált ketté bennem. Teljesen természetesnek vettem, hogy ennek a kettőnek valahogy együtt kell mennie. (Az más kérdés, hogy közben ezeknek az irányzatoknak a képviselői gyűlölték egymást.) De az sem vált szét bennem, hogy mi történik Keleten és Nyugaton. Számomra Prága, Párizs vagy az amerikai fiatalok tiltakozása a vietnami háború ellen ugyanabba a sorba tartozott. Minden erőszakos hatalom elleni fellépés, mely az ember szabadsága ellen tör, ugyanoda tartozik – a politikai színezettől függetlenül. Orbánék most megtagadják '68-at. Nyilván a baloldali gyökerei miatt. De tulajdonképpen ez volt annak a folyamatnak a kezdete, ami őket is felemelte.

– Közben '68 baloldali mozgalmainak olyan értelmiségi átsugárzása alakult ki nálunk, ami egyfajta rendszerkritikává tudott változni.

– Igen, de rám akkoriban ez még elsősorban az érzés és az élmény felületein keresztül hatott, ami töltést ad az embernek, energiával látja el. Emlékszem, hogy akkor folyton a *Hair*[9] hallgattuk. A lakásunkon sokszor voltak házibulik, emlékszem, Lukáts Andor* rendre a magnó mellett a földön ébredt. Folyton tele voltunk emberekkel, állandóan szólt a zene. A '68 világa ez volt.

– Ha jól értem, szép fokozatosan beépült a gondolkodásodba, hogy a színház politizál.

Kozák Gyula, Ruszt József, Mezei Éva Nancyban (1969) | Fotó: archív

– Így van. A színház politizál, de általában nem a konkrét politikával foglalkozik. Az autonóm létével politizál. Azzal politizáltunk, hogy azt mondtuk: a nagy, megmerevedett struktúrákban létre kell jönnie a szabadság-szigeteknek, mint amilyen az Egyetemi Színpad volt. Ennyiben politizáltunk. Nem a darabokban.

– Közben véget ért a kapcsolatod az Egyetemi Színpaddal.

– Akkor már Rózsa Zoltán, az olasz tanszék adjunktusa volt az igazgató, és tulajdonképpen azért szítottam lázadást ellene, hogy legyen professzionálisabb a működésünk. Azt mondtam neki, hogy Zoli, veszek neked egy határidő naplót, és nem mész el addig, amíg minden meg nincs szervezve. Aztán együttesen írtunk neki egy tervezetet, mert mi akkor már komolyan akartuk venni a színházat. De ezt minden áron meg akarták akadályozni, mert '68 után rettenetesen nagy volt a félelem. Nánay, Halász, Jordán, Kristóf és még sokan mások aláírták a tiltakozást, sztrájkot helyeztünk kilátásba, majd kiléptünk az Egyetemi Színpadról.

1969 júniusában volt ez a puccs, amiben megbuktunk Rusztt al együtt. Mindenki felmondott. '69-ben szűnt meg számomra az Egyetemi Színpad, de mások számára is. Előtte még tavasszal voltunk a nancyi fesztiválon, ahol *A pokol nyolcadik körével* még utoljára szerepelt ez az együttes. Ez volt az Universitasnak az az előadása, amely legközelebb került Grotowskihoz.

EGY TÖRTÉNET VÉGE

1969 nyarán A pokol nyolcadik köre nancyi vendégszereplése során kiéleződött a konfliktus Rózsa Zoltán igazgató és Ruszt József művészeti vezető között, és sor került a szakításra. Az évad végén Fodor Tamás vezetésével az Egyetemi Színpad meghatározó munkatársai is távoztak.

A Petur helyére lépő Rózsa Zoltán eleinte nem látta át, hogy mi folyik az Egyetemi Színpadon, ezért szüksége volt a korábbi munkatársak segítségére. „De amikor megerősödött, úgy viselkedett, mint egy keretlegény – meséli Vágó Péter. – Mindenbe beleszólt, a véleményében elemi düh és gyűlölet fogalmazódott meg. A legprimitívebb rasszista megjegyzéseket tette sorozatban. Hiába volt egyetemi oktató, gondolkodásában, ízlésében rendkívül sekélyesnek mutatkozott." (Nánay 116.)

A Rózsa Zoltánnal való konfliktusok 1968 őszén váltak nyílttá. Ekkor egy társulati ülésen az együttes azon tagjai, akiknek munkahelyük is volt, azt kérték, hogy a vidéki vendégjátékok alkalmából a hivatalos napidíjnál valamivel többet kaphassanak, mert erre a napra nekik fizetés nélküli szabadságot kell kivenniük, csak így tudnak elmenni játszani. Ezt Rózsa a társulat amatőr státuszára hivatkozva határozottan elutasította, és hozzátette, hogy akinek ez nem tetszik, az elmehet. Válaszként a régi tagok „viszonylag nyílt" levelet fogalmaztak: „Mi, akik hosszú éveken át jóban-rosszban kitartottunk, mi öreg tagok, akik a szó szoros értelmében itt éltük le az ifjúságunkat, mi – és ezt te nagyon jól tudod – képtelenek vagyunk arra, hogy vegyük a kalapunkat, és egy hétköznapi délután sértődötten örökre elsétáljunk. Ez zsarolás. Ez a mondat egy diktatúra jelmondata." (A levelet Fodor Tamás magánarchívumból idézi Nánay 113.)

Később tovább éleződtek a feszültségek. „Rózsa nagyon nehéz örökséget vett át, hiszen 1966-ban a Színpad a csúcson volt, s ezt nem lehetett egyik napról a másikra lerombolni – meséli Gáspár Zsuzsa. – Nehezen lehetett átlátni azt az informális szerkezetet, azt az erős hálót, amely automatikusan kialakult, s akkor is működött, amikor ő [Rózsa Zoltán] lett az igazgató. Ahhoz, hogy a maga akaratát érvényesíthesse, meg kellett tőlem szabaduljon, hiszen az Egyetemi Színpadot végül is én működtettem a külső irodából, azokkal, akikkel jóban voltam, akiknek azt lehetett mondani, hogy légy szíves, meg azt, hogy ne haragudj. Érdemben semmi másba nem tudott beleszólni, mint a havi műsortervbe, hiszen az együttes vezetői relatíve függetlenek voltak." (Gáspár Zsuzsa szóbeli közlését idézi Nánay 116.)

1969 nyarán a Grotowski hatását mutató Ruszt-rendezéssel, *A pokol nyolcadik körével* szerepelt az Universitas a nancyi fesztiválon. Itt élesedett a konfliktus a művészeti vezető és az igazgató között. És Rózsa – egy magánéleti félrelépést ürügyül használva – azonnali hatállyal menesztette Rusztot. (NÁNAY 115.) „Szeretett igazgató lenni, de a végén már nagyon sok konfliktusunk volt, beleszólt a műsorokba, a művészi megvalósításba. Nagyon hiú volt. Szerette, és akkor is magának tulajdonított a sikert, ha ahhoz semmi köze nem volt." (Szilágyi Maya szóbeli közlését idézi NÁNAY 116.)

„E tarthatatlan helyzet feloldására az Universitas régi tagjai – Fodor Tamás, az együttes rendezője és társulatvezetője, Koós Anna, az együttes titkára, Molnár János, a társulat vezetőségi tagja, Gáspár Zsuzsa, művészeti titkár, Halász Péter, Jordán Tamás, Meiszner Márta, Vágó Péter és Nánay István – mérhetetlen naivitásról téve tanúbizonyosságot – levélben fordultak a Kulturális Bizottsághoz, amelyben feltárták az Egyetemi Színpadon uralkodó állapotokat, Rózsa Zoltánnak részben egyéniségéből, részben hozzá nem értéséből fakadó hibáit, amelyek egyre nagyobb nehézségeket jelentettek a mindennapi gyakorlati munkában. E hibák között szerepelt a kollektív, előrelátó és ellenőrzött művészi tervezés kiiktatása, az utasításos módszer eluralkodása, a kiszámíthatatlanság, a kézi vezérlés, a saját, sokszor dilettáns ambícióinak előtérbe helyezése, a munkatársakkal használt durva, személyiségüket sértő hang, a következetlenség, a »latinos munkastílusnak« nevezett irányítási fejetlenség és pontatlanság, valamint a külső kapcsolatok elhanyagolása." A levélírók kérték a Kulturális Bizottságot, hogy fontolja meg Rózsa Zoltán leváltását és egy olyan vezető kinevezését, „aki belülről ismeri az Egyetemi Színpad sokrétű munkáját, és nem vihetik félre eddig legátolt művészi ambíciók". (NÁNAY 116.)

A levélre nem érkezett válasz. (De hogy talán megérkezett a címzettekhez, jelzi az, hogy Rózsát egy év múlva leváltották tisztségéből, arra hivatkozva, hogy létre kell hoznia a portugál tanszéket.) Az évad végén végleges szakításra került sor. Az 1969. június 2-i munkatársi értekezleten Fodor Tamás és az Universitas vezetőségének több tagja és a levélírók néhánya bejelentette, hogy a továbbiakban nem kíván Rózsa Zoltánnal együtt dolgozni. Ugyanakkor az igazgató Gáspár Zsuzsának mondott fel. „Ez a látszólag csak az Universitas Együttest érintő lépés kihatott az egész Egyetemi Színpadra. Ezzel vette kezdetét az a folyamat, amelynek során az önálló kulturális központ, művészi műhely további erősödése lelassult, megrekedt. Az 1968/69-es évaddal az Egyetemi Színpad történetének legfontosabb szakasza lezárult." (NÁNAY 116.)

Forrás:

NÁNAY István: *Profán szentély Színpad a kápolnában.* Alexandra, ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007. 231 o.

OTTHONKERESÉS
1969-1971

„SZERVEZGETTEM AZ ELLENKULTÚRÁT"

A huszonnyolc éves Fodor Tamás – miután felmondott az Egyetemi Színpadon – egyrészt az Irodalmi Színpadhoz szerződött, másrészt a Pinceszínházban folytatta munkáját, ahol – a színház fölötti művelődési házban – sorozatot szervezett a nemzedékéhez tartozó költők műveiből. Költészeti sorozata a Belügyminisztérium érdeklődését is felkeltette.

– Miután '69-ben véget ért számodra az egyetemi színpadi korszak, merrefelé tájékozódtál?

– 1970 januárjában elindítottam egy sorozatot[1] a Pinceszínház fölött, a Kosztolányi Művelődési Házban. *Új hullám a magyar költészetben* volt a címe, és olyan színészek szerepeltek benne, mint Bálint Andris, Káldi Nóra, Margitai Ági, Márai Enikő, Juhász Jácint, Benedek Miklós, Csikos Sándor, Sólyom Kati. Három estet élt meg a sorozat, illetve kettő és felet, mert nem vagyok biztos benne, hogy a harmadikat megtarthattuk-e, mindenesetre a műsorát összeállítottam. A sorozat tervezésekor Berek Kati volt a példaképem, mert revelációt jelentettek számomra az ő előadóestjei, melyekre nem a kedvenc verseit hozta, hanem azokat a költőket, akikről úgy gondolta, hogy a saját nemzedékéhez tartoznak. Kézen fogta a különböző politikai irányokhoz tartozó költőket, Csoórit[2], Váci Mihályt[3], Si-

1 A sorozat folytatása volt az Egyetemi Színpadon 1968-ban indult *Nullszéria*nak, amely – alcíme szerint – az induló művészek almanachja volt. A *Nullszéria* rendezője Fodor Tamás, szerkesztője Pass Lajos volt.

2 Csoóri Sándor (1930–2016) a hatvanas évektől a népi-nemzeti ellenzék vezető egyénisége, komoly szerepet vállalt a rendszerváltás előkészítésében. Több alkalommal sújtották szilenciummal, több ezer oldalnyi ügynöki jelentést írtak róla. Népszerűsége 1990-ig rendkívül magas volt. 1985-ben részt vett az ellenzéki csoportok monori találkozóján. 1987-ben egyike volt az MDF alapítóinak, majd 1993-ig a mozgalom, később a párt elnökségi tagja. 1991-től 2000-ig a Magyarok Világszövetségének elnöke.

3 Váci Mihály (1924–1970) közéleti elkötelezettségű szocialista költő, akinek a verseit a 60-as évek dereka és a 80-as évek eleje között a legtöbbet szavalták hivatalos ünnepségeken, költői esteken. 1955-ben jelent meg első verseskötete. 1960-tól az *Élet és Irodalom* munkatársa, 1961-től az *Új Írás* szerkesztő bizottsági tagja, 1964-től haláláig szerkesztője. 1963-tól Szabolcs-Szatmár megye országgyűlési képviselője. Kormányküldöttség tagjaként Hanoiban halt meg agyvérzés következtében.

mon Istvánt[4], Garai Gábort[5]. De azért a *Tűz-tánc* antológiát[6] és Nagy Lászlót[7] mégiscsak összehozta ezekkel, pedig nem voltak közös platformon. De Berek Kati úgy érezte, hogy egy színésznek legyen az a kötelessége, hogy a kortársait próbálja meg annak a kulturális életnek a középpontjába állítani, amit ő maga is alakít. Ezt példaadónak tekintettem.

Ezért én is megpróbáltam a különböző irányzatokhoz tartozó nemzedéktársaimat összehozni. Az első esten a népies költők szerepeltek, Ágh István[8], Bella Pista[9], Kiss Benedek[10]

4 Simon István (1926–1975) verseit 1948-tól a *Csillag* és az *Új Hang* című folyóiratok közölték, 1950-től rendszeresen jelentek meg kötetei. Illés Béla, az ünnepelt szocialista-realista író és nagy hatalmú főszerkesztő ezekkel a szavakkal adta át Simon egyik kötetét a kritikára kijelölt szerzőnek: „végre egy kommunista költő, aki nemcsak kommunista, hanem költő is!" Simon István 1955–1956-ban az *Új Hang* főszerkesztője, 1957-től a *Kortárs* egyik alapítója és rovatvezetője, 1964-től 1971-ig főszerkesztője volt. 1963-tól országgyűlési képviselő, 1971-től haláláig a Színház- és Filmművészeti Főiskola magyar irodalom tanára, ugyanettől az évtől a Magyar Írók Szövetségének titkára, 1974-től főtitkárhelyettese.

5 Garai Gábor (1929–1987) első versei már az 1940-es évek végén megjelentek, de szélesebb körben csak 1957-58 táján lett ismert *Tűz-tánc* című versével, mely 1958-ban egy jelentős antológia címe is lett. 1958-ban megjelent második önálló kötetével Garai Gábor az új, szocialista elkötelezettségű ifjú nemzedék vezéralakja lett. 1968-tól az *Élet és Irodalom* főszerkesztő-helyettese, 1972-től az Írószövetség főtitkár-helyettese, 1976-tól főtitkára, 1982-től a *Látóhatár* című irodalmi folyóirat főszerkesztője volt. 1966 és 1980 között tagja volt a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának.

6 Az 1958-ban megjelent antológiában egy új költőnemzedék jelentkezett a szocializmus mellett elkötelezett, közéleti költészettel. Lényegében a reformer szocialista irodalom 1953 és 1956 közötti hangját próbálták folytatni. A kötetben mások mellett Baranyi Ferenc, Garai Gábor, Györe Imre, Kalász Márton, Ladányi Mihály, Maróti Lajos, Mezei András, Nyerges András, Pákolitz István, Váci Mihály szerepeltek. Az antológia költői nem szerveződtek irányzattá vagy szoros csoporttá, a 60-as évek elején különböző utakra is léptek.

7 Nagy László (1925–1978) grafikus, majd rajz szakon kezdte meg tanulmányait, de 1948 nyarán eldöntötte, hogy inkább költő lesz. 1957-ben jelent meg először gyűjteményes kötete, a *Deres majális*, ezt követően azonban 1965-ig nem adták ki könyvét. Az akkor megjelent *Himnusz minden időben* azonban áttörést hozott. A következő esztendőben megkapta a Kossuth-díjat, s lírája rendkívül népszerű lett. Nemcsak életútján, hanem művészetében is fontos szerepet játszottak az alkotótársak: képzőművészek, filmesek, színészek (Berek Kati, Huszárik Zoltán, Kondor Béla, Latinovits Zoltán, Sebő Ferenc, Vígh Tamás és mások).

8 Ágh István (1938) Nagy László öccse. Első verseskönyve 1965-ben jelent meg. Azóta további 16 verseskötete, 11 szépprózát és esszét tartalmazó könyve és 6 gyermekirodalmi műve jelent meg.

9 Bella István (1940–2006) első verseskötete 1966-ban jelent meg. Tagja a „Hetek" csoportnak. Bellán kívül Ágh István, Buda Ferenc, Kalász László, Raffai Sarolta, Ratkó József és Serfőző Simon tartozik ide. Számukra a József Attila-i hagyomány épp oly fontos mind morális, mind esztétikai értelemben, mint a közvetlen elődjüknek tekintett Illyés Gyula, majd Nagy László vagy Juhász Ferenc lírája.

10 Kiss Benedek (1943) 1967-től jelennek meg a versei is. Tagja volt a „Kilencek" csoportnak, mely az *Elérhetetlen föld* című antológiával mutatkozott be 1969-ben. Kiss Benedeken kívül Utassy József, Péntek Imre, Oláh János, Mezey Katalin, Rózsa Endre, Konczek József, Győry László, Kovács István tartozott ide.

és Döbrentei[11]. Úgy éreztem, hogy ha a kortársaimmal akarok valamit kezdeni, akkor nem csak azokat kell kiválasztanom, akiket én szeretek. Nekem igazából Ágh Istvánhoz és Bellához volt közöm, Bella Pistát nagyon szerettem. Döbrenteit nem annyira, de formailag érdekesnek találtam a műveit. Egy hónap múlva, a második esten inkább az urbánusok közül válogattam. Ott Dalos Gyuri*, Halmos Ferenc*, Haraszti Miklós*, Béres Attila[12] és egy Benke László nevű csepeli munkásköltő szerepelt, aki később eltűnt. Ezen a második esten, február 24-én tele volt a nézőtér III/III-as ügynökökkel. Ezt én nem tudtam! Csak láttam, hogy sokan jegyzetelnek. Amit természetesnek tartottam, mert azért csináltam a sorozatot, hogy jegyzeteljenek. Mint kiderült, ott volt egy bizonyos Wágner György hadnagy is, akit a BM-ből küldtek. Őt a Szörényiék is megénekelték.

– A Na mi újság, Wágner úrban[13]?

– Igen. Aztán voltam is nála egy kihallgatáson a Gyorskocsi utcában. Akkor megkérdezte tőlem, hogy tudja, milyen nehéz jegyzetelni egy irodalmi estet? És panaszkodott, hogy ilyesmire kényszerítik őt, a buta rendőrt. Majdnem megsajnáltam.

Az ilyen kihallgatásokon meg a házkutatásoknál mindig az volt a taktikám, hogy viccelődtem. Mutattam, hogy én hülye vagyok, kérem. És valószínűleg nagyon szemtelen lehettem a Gyorskocsi utcai „állami kihallgató intézetben", mert elvesztette a türelmét Wágner úr, elővette a pisztolyát, majd elém csapta, hogy „tudunk mi másképp is beszélni!". Akkor egy kicsit komolyan megijedtem, hogy a hülyeségeimmel a határokat a végsőkig feszítem, de végül nem történt semmi baj. Mondtam, hogy jól van, ha nincs humorérzéke, akkor abbahagyom. De valószínűleg továbbra is szemtelen voltam.

A kortárs költőket bemutató sorozat ekkor nem folytatódhatott. A harmadik estnek valószínűleg csak a plakátja készült el. Azon szerepeltek (volna) például Oláh Jani[14], Mezey

11 Döbrentei Kornél (1946) első kötetét 1972-ben adták ki. 1991 óta a *Hitel* rovatvezetője, irodalmi szerkesztője. 2004-ben a Tilos Rádió elleni tüntetésen elmondott beszédével hívta fel magára a figyelmet. A Magyar Írószövetség több tagja szerint az ott elhangzott beszéd kirekesztő volt, ezért azt várták a szövetségtől, hogy határolódjon el tőle. Mivel ez nem történt meg, először tíz, majd százhatvan író lépett ki a Magyar Írószövetségből. 2019-ben Magyarország Babérkoszorúja díjat kapott.

12 Béres Attila (1946) első verseskötete 1970-ben jelent meg. Előbb könyvtárosként, majd újságíróként dolgozott. Olvasószerkesztője volt az *Új Tükör*nek (1976–1990), később a *Playboy* magyar kiadásának (1991–1994). Verseskötetek mellett regényeket és elbeszéléseket is kiadott. Számtalan hangjáték szerzője és jó néhány musical társszerzője.

13 A Fonográf együttes 1975-ben megjelent második nagylemeze. A cím Rejtő Jenő *Piszkos Fred közbelép* című regényére utal (melyben a címszereplő a Na, mi újság, Wágner úr? nevű hajóval követi a többi szereplőt), de a lemezt indító *Wágner úr* című Szörényi–Bródy dalnak azonban nem sok köze van Rejtő világához: „Miért van az, hogy egyre csak / a régi nótát fújja? / Vigyázzon, hé, mert úgy marad. / Miért nem énekel velünk, Wágner úr? / Legyen most szent a béke, / ha nem akar, nem felel, / ha nem akar új dalt megtanulni, / nem bánom én, / elég, ha jól figyel."

14 Oláh János (1943–2016) az *Elérhetetelen föld*ben költőként indult, de a 70-es évek elejétől jelennek meg prózakötetei is. A 70-es években, amikor nem jutott értelmiségi álláshoz, éveken keresztül cselgáncs edzőként dolgozott. 1994-től a *Magyar Napló* főszerkesztője volt.

Kati[15], Sumonyi Zoltán[16] meg Rózsa Endre[17], Utassy József[18]. Ők voltak a radikálisok. De valószínűleg a második est után betiltották a sorozatot.

De aztán mégis lett valamiféle folytatása. A 60-as évek végén már megismerkedtem olyan szerzőkkel, költőkkel, akik valóban az én korosztályom alkotói voltak. Ők mind plebejus, baloldali költők voltak, akik ki voltak zárva a hivatalos politikából. Belőlük lett később a '68-as nemzedék. Igyekeztem összehozni ezt a társaságot, hogy mi valóban kortársak legyünk.

Említettem már, hogy úgy éreztem, hogy nekem is meg kell találnom a saját kortársaimat. Öt költőt tekintettem igazán annak: Pass Lajost, Halmos Ferencet, Martin Endrét[19], Baka Istvánt és Sipos Áront*. Közülük Baka István[20] elindult egy másik úton, nagyon

15 Mezey Katalin (1943) magyar–népművelés szakon végzett 1967-ben. 1963 óta publikál rendszeresen. Írt cikkeket, verseket, mesét, regényt, hangjátékokat és színpadi műveket is. Az *Elérhetetlen föld* sikerén felbuzdulva a „Kilencek"-nél szélesebb áttekintést kívánt adni nemzedékéről, melyet 1956 után az első olyan generációnak gondolt, amelyik bizonyos autonómiával rendelkezik. Ezért 1970 őszén társaival (Rózsa Endre, Oláh János, Molnár Mátyás) elkezdte szervezni a *Kísérlet* című folyóiratot, amely irodalomban és képzőművészetben egyaránt kapcsolódott volna a modern irányzatokhoz is. A folyóiratot a Vay Ádám Múzeum készült kiadni múzeumi értesítőként, és erre a Szabolcs-Szatmár megyei tanács engedélyt is adott. A képzőművészeti szerkesztő Fajó János el is készítette az első három szám címlapját, amit a múzeum igazgatója vigyázatlanul megmutatott valakinek a Művelődési Minisztériumban. Erre másnap visszavonták „a múzeumi értesítő" lapengedélyét, és a megyei könyvtárban a rendőrség lefoglalta a már elkészült belíveket. Ezután éveken át próbálták engedélyeztetni az anyag megjelentetését – hiába.

16 Sumonyi Zoltán (1942) 1962-től jelennek meg a versei. 1964–66 között a *Tiszta szívvel* című egyetemi folyóiratot szerkesztette. 1970-től a Magyar Rádióban dolgozott. Versek mellett prózát is ír, számtalan történelmi regénye jelent meg.

17 Rózsa Endre (1941–1995) az ELTE magyar–történelem szakán szerzett diplomát 1966-ban, majd az Eötvös Egyetemi Klub vezetője lett. Ezután nevelőtanárként majd üzemi újságíróként dolgozott. Tagja az *Elérhetetlen föld*del (1969) bemutatkozó „Kilencek"-nek. 1970-ben jelent meg első verseskötete. 1980-tól a rendszerváltásig a Móra Ferenc Könyvkiadóban dolgozott, ahol a fiatal költőket megjelentető Kozmosz könyveket szerkesztette.

18 Utassy József (1941–2010) első versei 1965-ben jelentek meg. Szerepelt a „Kilencek" *Elérhetetlen föld* című antológiájában. Ugyanebben az évben adták ki első verseskötetét, a *Tüzem, lobogóm!* címűt, amely komoly sikert aratott a fiatalok körében, de a versekben megnyilvánuló társadalomkritika, a Petőfit idéző szabadságvágy és indulat felkeltette a hatalom gyanakvását. Egyik leghíresebb versében, a *Zúg március* címűben (1977) például ezt írta: „Én szemfedőlapod lerántom: / kelj föl és járj, Petőfi Sándor!... / Szedd össze csontjaid, barátom: / lopnak a bőség kosarából, / a jognak asztalánál lopnak, / népek nevében! S te halott vagy? / Holnap a szellem napvilágát / roppantják ránk a hétszer gyávák. / Talpra, Petőfi! Sírodat rázom: / szólj még egyszer a Szabadságról!" Második kötetének – *Csillagok árvája* (1977) – azért kellett évekig hevernie a kiadóban, mert számos verset ki akartak vele hagyatni, s ő ebbe nem egyezett bele. A megpróbáltatások súlyos idegbetegséget idéztek elő, hatásuk hosszú évekig tartott. A 80-as évektől folyamatosan adták ki felnőtteknek és gyermekeknek írt köteteit.

19 Martin Endre (1946–2014) költő, filozófus, docensként tanított a budapesti Műszaki Egyetemen.

20 Baka István (1948–1995) a szegedi egyetem magyar–orosz szakán szerzett diplomát 1972-ben. Ezután két évig Szekszárdon tanított egy egészségügyi szakközépiskolában, majd a szegedi *Kincskereső* című gyermekirodalmi folyóirat munkatársa, később főszerkesztő-helyettese lett.

szép és érdekes pályát futott be, kitűnő költő lett belőle. Pass később meghalt, de az ő előadóestjével jártam a világot. Az említett öt költő műveiből állítottam össze korábban, '71-ben, az előadóestemet, amit Surányi Ibolya a *Fiatal Előadóművészek Fesztiválja* című sorozat részének tervezett. Kicsit tágabban értelmezte a fiatal jelzőt, mert Margitai Ágival, Kézdy Gyurival, Bálint Andrissal alkottunk egy sorozatot. Ebbe az előadóestbe nemcsak ez az öt költő játszott bele, akik nagyon kemény „new leftes" ideológiát hordoztak, hanem az is, hogy közben én már kapcsolatot találtam Malgoték társaságával. Malgot István* szobrait, Kiss Mihály* fotóit, Bálványos Huba grafikáit vetítettem az öt költő versei mögé. Akkor én már szervezgettem itt az ellenkultúrát.

Természetesen ez kiverte a biztosítékot. Nyilván III/III-as jelentések kapcsán eljutott az est híre a budapesti pártbizottságra, ők bekérték az anyagot, és betiltották az előadást. Ezt valahogy emberi módon közölték, úgyhogy Surányi Ibolya lakásán próbáltunk egyeztetni, hogy mit húzzak ki az estből. Én persze semmit nem akartam kihúzni, de aztán mégis kompromisszumra jutottunk, hogy egy-két verset elhagyok, mert úgyis hosszú volt a program. Nem a lényeget húztam ki, hanem megpróbáltam, hogy a kecske is jóllakjon, és a káposzta is megmaradjon.

Ez a kecske jóllakatás nagyon vicces volt, mert akkor a Belügyminisztériumba, a Gyorskocsi utcába is be voltam idézve, nemcsak a Budapesti Pártbizottságra. És ezek a rendőrök, illetve a pártbizottsági korifeusok szinte könnyek között panaszkodtak, hogy miért csinálok nekik ilyen galibát, mert ők most már napok óta, éjszaka is verseket olvasnak, pedig ehhez nincsenek hozzászokva. Ez az „eredmény" nekem nagyon tetszett.

A lényeg az, hogy az eredetileg kitűzött időpontban nem lehetett megtartani az előadóestemet, csak két hónap múlva, amikor a sorozat keltette publicitás már nem volt meg. De hál' Istennek a publicitás végül megmaradt, mert rástartolt azonnal az *Élet és Irodalom* meg a többi kulturális lap. Nagyon jókat írtak róla.

– Miért tiltották be az estet? A szövegekkel volt baj vagy az emberekkel, akiknek a műveit összeszedted?

– Nagyon logikus a kérdésed. Általában a rendszernek mindig ez emberekkel volt baja, nem a konkrét szövegekkel, mert nem is értették a szövegeket. Ezúttal azonban nem az emberekkel volt baj. Mert Pass Lajos egy házmester fia volt, szegény emberek voltak. Sipos Áron árva srác volt, úgy nőtt fel valahogy Újpesten. Halmos Feri kirúgott gimnazista volt, akit azért csaptak ki, mert viszonya volt a tanárnőjével. A tanárnőt is kirúgták. Aztán elment munkásnak, majd szociográfiákat írt, ezt később ki is adta a *Magyarország felfedezése* című sorozatban. Közülük Martin Endre volt egyedül filozófia szakos hallgató. Tehát ezek az emberek tényleg az igazi prolikhoz tartoztak, nem a káderekhez. Semmi közük nem volt a hatalomhoz. Sőt a mai napig szeretem Sipos Áronnak azt a kétsorosát, ami így hangzik: „Hatalom, ha hozzám vágnák se kéne." De a hozzávágás az megtörtént, mindenkihez hozzávágott a hatalom.

Úgyhogy ez egy nagyon érdekes társaság volt. Egy elő-guevarista társaság (nem igazából guevaristák, mert az igaziakat később ismertük meg Malgoték hatására). Ők voltak

1969 februárjában jelentek meg első versei a *Tiszatáj*ban. 1975-ben adták ki első kötetét. Köteteivel és műfordításaival a nyolcvanas évek második felétől országos ismertséget szerzett.

azok a '68-asok, akik azt állították, hogy nincs munkáshatalom Magyarországon, a munkásosztály nevében kormányoznak, de a munkásosztályt valójában elnyomják.

– Ez benne volt a szövegekben?

– Benne volt. Versszerűen. Nem így kimondva. Inkább arról szólt az összeállítás, hogy a valóságos munkásosztály van a legszarabb helyzetben. A kopárságról, hazugságról és a valódi elnyomott munkásságról és parasztságról szóltak a versek.

– Amikor kiválasztottad ezeket a szövegeket, akkor naiv voltál vagy lázadó?

– Egyszerűen tudtam, hogy amit mondanak, az így van. És meggyőződésem volt, hogy nekem erről beszélnem kell. Nem voltam naiv. Úgy éreztem, hogy ezt ki kell mondani, nekem ez a dolgom, ezért vagyok.

– Az előadóested a Kádár-rendszer egyik tabuját érintette.

– Abszolúte. Három tabuja volt a Kádár-rendszernek: a munkáshatalom, a Szovjetunió vezető szerepe és a pártdiktatúra. Ezeket nem lehetett bántani. Sok mindent lehetett, de ezeket nem. Komlós János, Hofi Géza sem bolygathatta ezeket a kérdéseket. Igen, határozottan tabukat sértettünk.

– Az Egyetemi Színpadon megszoktad, hogy tágak a falak, és most szembesültél azzal, hogy mégsem olyan tágak. A költői estek betiltásának volt valamilyen következménye?

– Volt. 1972-ben jelentkeztem a Rádiónál rendezőnek, föl is vettek, hiszen ott akkor vezető beosztásban volt Petur István, aki korábban az Egyetemi Színpadot vezette. Föl is vettek adásrendezőnek, voltam egészségügyi vizsgálaton meg mindenféle más kutyafülét elintéztem, és meg is mondták, hogy a jövő héten kezdek, egyelőre adásokkal. Majd miután megismerkedtem a potméterekkel meg az összes többi hangmérnöki feladattal, sajnálattal közölték, hogy ez nem jön össze, mégse vesznek fel. Kérdeztem, hogy miért. Mondták, hogy ez nem rám tartozik. Évekkel később, már a halála előtt elmondta nekem a Petur, hogy állítólag amikor megtudták a Belügyminisztériumban, hogy a Rádióhoz kerülök, közölték, hogy szó sem lehet róla, hogy engem felvegyenek oda. A telefon-dramaturgia mindenhol működött, kivéve a Pannónia Filmstúdiót, mert ott dolgoztak a renitensek... Mindig olyan helyre mentem, ahol a renitensek voltak. József Attila Színház, Pannónia Filmstúdió...

Annak idején, amikor a színészi szerződésemet egy munkaügyi vita miatt felbontottam a Pannóniában, három felléptidíjas előadás után alkalmaztak a Szendrő Ferenc vezette Irodalmi Színpadon, a Radnóti Színház elődjében. Ez volt a második kőszínházi szerződésem, 1970-ben kötöttem.

EGY BETILTOTT EST

A húszas évei vége felé járó Fodor Tamás számára ismét fontos lett az előadó-művészet. Rózsa Zoltán távozása után újból szerepelt az Egyetemi Színpad irodalmi estjein, sőt itt mutatta be – igaz, kényszerű csúszással – második önálló estjét Talpig verítékben, itthon címmel.

1971 októberében rendezték az Egyetemi Színpadon a Fiatal Előadóművészek Fesztiválját. A Surányi Ibolya szerkesztette sorozatban – a tervek szerint – tizenhárom nap alatt tizenkét fiatal előadóművész mutatkozott (volna) be. Azonban „két estet decemberre halaszottak, maradt tíz. Bálint Andrásé, Bürös Gyöngyié, Kézdy Györgyé, Margitai Ágié[1], Markaly Gáboré, Márai Enikőé. Papp Jánosé, Sólyom Katié, Ujlaky Károlyé és Vallai Péteré." (Bátki) Két est maradt el a sorozatból: Fodor Tamásé és Madaras Józsefé.

„A tíz estet mindegyik művész maga szerkesztette, állította össze az írók társszerzőjeként. Saját magát akarva kifejezni akkor is, ha csak görögökből válogatott, mint Ujlaky Károly, csak Karinthyból, mint Kézdy György, csak József Attilából, mint Markaly Gábor – vagy csak gyerekversekből, játékokból, mint Sólyom Kati, akinek estje különben délután volt, vasárnap délután természetesen, ünneplőbe öltözött gyerekközönség előtt. Voltak szülők is a teremben, akik arra a kérdésre, hogy szeretnének-e felnőttek lenni, a gyerekkel ellentétben határozott nemmel válaszoltak, de ez volt az egyetlen, amiben a nemzedéki ellentét megmutatkozott.

Többségben voltak persze a »vegyes műsorok«, ahol gyakran térben és időben egymástól távol eső költők és írók művei feleselgettek egymásnak, mint Bálint Andrásében[2] vagy

1 Margitai Ági (1937–2014) a SZOT Művészegyüttesben táncolt, innen jelentkezett a színművészeti főiskolára, ahol 1958-ban kapott diplomát. Főleg vidéken játszott (Pécsett, Kecskeméten, Miskolcon, Szegeden). 1972-től 1978-ig a József Attila Színház tagja volt. Paál István kedvéért szerepelt a Szegedi Egyetemi Színpad előadásában. Később Paál hatására Szolnokra szerződött (1978–82). Ezután a rendszerváltásig a Filmgyártó Vállalat társulatának volt tagja. Miskolci és győri évei után a 2000-es években tatabányai előadásokban nyújtott kiemelkedő teljesítményt. 2010-ben Kossuth-díjat kapott.

2 Bálint András (1943) még gimnazistaként került kapcsolatba az Egyetemi Színpad szavalókörével, majd 1965-ben diplomát szerzett a színművészeti főiskolán. Ezután Pécsett, majd a Madách Színházban játszott, miközben számos magyar filmben is szerepelt. 1985-től 2016-ig a Radnóti Színházat igazgatta. Pályája kezdete óta mindmáig rendszeresen tart előadóesteket.

Vallai Péterében[3]. Mindketten kerülő úton jutottak el igazi témájukhoz: Bálint estje az emigránsok sorsán keresztül a hazaszeretetről, Vallaié a világvége előtti utolsó óra történetével a túlélés lehetőségéről szólt." (Bátki)

Hogy miért maradt el Madaras József* József Attila-estje és Fodor Tamás „fiatal magyar költők műveiből" összeállított műsora, arról nem szóltak a korabeli cikkek. De a *Talpig verítékben, itthon* című összeállítás később mégis színpadra került, sőt Fodor Tamás járta is vele az országot. Időnként maguk az alkotók is elkísérték őt, legalábbis ez derül ki az egyik beszámolóból: „Öt költő – Baka István, Halmos Ferenc, Martin Endre, Pass Lajos és Sipos Áron – jelent meg ebből az alkalomból a versbarátok színe előtt. Verseik értő tolmácsolója Fodor Tamás volt." (Döbrentei)

A 29 éves Fodor Tamás nemzedéktársai műveiből állította össze műsorát. „Olyan versekből, amelyek legtöbbje az ő közvetítésével jutott el először szélesebb közönséghez." (S. E.) Ezt talán szó szerint is lehet érteni, hiszen a beszámolók arról szólnak, hogy „a termet zsúfolásig megtöltő" „néhány száz fiatal" (Petri) előtt hangoztak el a művek. („Maguk a költők is elmondták, hogy nem számítottak telt házra. Öröm volt figyelni a zsúfolásig megtelt teremben az arcokat" – olvassuk egy másik alkalomról.) (Döbrentei)

A beszámolók többnyire elismerően szólnak Fodor Tamás vállalkozásáról: „nehéz küldetést vállalt: olyan költőket szólaltat meg, akiknek nevét még nem jegyzi az irodalomtörténet, akiknek nevét csak hosszú kutatás után leljük fel egy-egy folyóiratban, s talán fel sem figyelünk rájuk. Pedig érdemes odafigyelnünk, érdemes meghallgatnunk őket, mert jelenünk legrejtettebb, titokban őrlő harcait kiáltják ki." (Németh)

Más ugyanerről így beszél: „Fodor Tamás nem burkolózik a klasszikus tekintélyek fényesre koptatott, de időtálló köpenyébe. Pályájuk kezdetén álló költőket mutat be. Őszinteségével, egyszerűségével, fegyelmezett, kegyetlen logikájával ragad meg. Belül zakatoló érzéseivel és gondolataival, ritmusával, nem hangjával és külső eszközeivel." (Németh)

Fodor Tamás előadásában – mint a Fiatal Előadóművészek Fesztiválja más előadóinál is – a versek önvallomássá alakulnak. „A gondolatok összeillesztése, a versek hullámzó egymásutánja Fodor Tamás előadásában egyetlen áradó monológgá vált. Bensőséges, szenvedélyes hangja, őszintesége megrázó vallomássá formálta a költők gondolatait, melyeket magáénak vall, s úgy adja át, hogy mi sem tehetünk mást, mint hogy vele merülünk az érzések és gondolatok forgatagába. Gondolkodásra, tevékenységre kényszerít." (Németh)

A cselekvésvágy, mint az est legfőbb mondandója, más beszámolóban is hangsúlyos. Az egyik cikk szerint az összeállításból „a dolgok tisztánlátásának lehetőségigénye, a megkötöttségektől való szabadulás igénye, a lefojtott türelmetlenség és tettvágy szólalt meg erőteljes hangon, mély, belső átéléssel". Ezt legteljesebben a műsor címadó verse közvetítette. „Pass Lajos: *Talpig verítékben, itthon* című műve nemcsak arra adott alkalmat, hogy Fodor Tamás előadói erényeiben gyönyörködjünk. Egyúttal az est központi gondolatának legszebb kifejezője: az ember hiába érzi korlátait, körülhatárolt lehetőségeit, cselekvési vágya, a dolgaink alakulása fölött érzett felelőssége létezik." (S. E.)

3 Vallai Péter (1946–2012) 1969-ben szerzett diplomát, ezután 1975-ig a Thália Színház tagja volt, majd Pécsett (1975–81) és Szolnokon (1982–1987) játszott. Ezután haláláig a Vígszínház tagja volt. Klasszikus és kortárs költők műveiből összeállított előadóestjei legendásak voltak.

A többségében elismerő írások között azonban akad egy olyan is, aminek rossz véleménye van a *Talpig verítékben, itthon* című estről. A kritikusnak elsősorban az összeállításban szereplő költőkkel van baja: „Ez az írói-költői csoportosulás ugyanis csak egy a sok közül, s nem is a legjobb. Utassy József, Kiss Anna, Kiss Benedek, Veress Miklós, Bari Károly, Kovács István, Gutai Magda, Dobai Péter, Szentmihályi Szabó Péter, Apáti Miklós, Szepesi Attila, de sorolhatnánk a nemzedék legjobbjait, szép és jó verseket írnak. A Pass-féle társaságot legjobb fiatal irodalomnak kikiáltani – pódiumon különösen! – felelőtlenség!" A szerző az összeállításban szereplők közül igazán csak Baka Istvánt tartja sokra. („Úgy érezzük, hogy a felsoroltakkal nem érdemli meg, hogy egy kalap alá vegyék.") Ugyanakkor a szerzőnek a „Pass-féle társaság"-gal nem csak esztétikai problémái vannak. „Amit képviselnek, afféle fővárosi-belvárosi szegénylegény attitűd, ami lehet ugyan látványos, de igaz aligha." „Eszméket csak jó művekkel lehet szolgálni. Kishibás eszméket talán még azokkal sem. Az általuk hirdetett eszmék kishibásak. Lényegük balos türelmetlenség. (Elég talán, ha megemlítjük, hogy a társaság összegyűjtött anyagának közlésétől a fiatal írók almanachja, a *Mozgó Világ* is elzárkózott." (Petri)

A „balos türelmetlenség"-et talán a 29 éves Fodor Tamás is magára vállalata volna, hisz a Fiatal Előadóművészek Fesztiválja műsorfüzetében közölt bemutatkozását így zárta: „Kevés az időm, gyorsan szeretnék élni és főleg hasznosan."

A műsorfüzetben közölt szövegben Fodor Tamás eddigi pályája ironikus áttekintését adja: „Pedagógus akartam lenni. Az egyetem bölcsészkarán a neveléstudomány reménysége lettem. Egy évig. Ismerőseim hamar megszokták, hogy helyesebb, hogyha az Egyetemi Színpad öltözőjében vagy irodájában keresnek. Az Universitas Együttes vezető tagjaként újságíróknak »nyilatkoztam« a tiszta amatőrizmusról, miközben délelőttönként ellógva a gyakorló iskolából a József Attila Színházban próbáltam. Vezető művészekkel felléptem az Egyetemi Színpad irodalmi estjein, és azt hittem, hogy én is vezető művész vagyok.

1967-ben úgy gondoltam, hogy megtartom első előadóestemet. Ezt a kísérletemet sokan jóindulatúan akceptálták. Megházasodtam és szinkronszínész lettem, később »összeköltöztem« egy hivatásos színházzal, majd elkezdtem rendezni. Előbb az Universitasban. A továbbiakban összehoztam egy-két jó előadást a Pinceszínházban, és egy-két fiatal költőt egymással és néhány fiatal színésszel…" De Fodor Tamás képzőművészeket és zenészeket is megpróbált belevonni a társaságba: a *Talpig verítékben, itthon* műsorában (vetített képek formájában) Malgot István szobrai, Bálványos Huba grafikái, Kiss Mihály, Szilágyi Anna, Szabó György fotói is láthatók voltak. És ütőhangszereken közreműködött Dely István is, aki „afrokubán ritmusokat" játszott.

Források:

Bátki Mihály: Előadók – társszerzők. *Élet és Irodalom* 1971. október 23.
Döbrentei Kornél: Többé, jobbá lenni. Telt ház. Költői est a tanteremben. *Megafon* 1972. április 24.
Németh Edit: Talpig verítékben: itthon. Fodor Tamás előadóestje a munkásotthonban. *Csepel* 1972. május 5.
Petri Ferenc: Egy előadóest margójára. *Csongrád megyei Hírlap* 1972. szeptember 30.
S. E.: Fodor Tamás előadóestje. *Délmagyarország* 1972. szeptember 28.

HOGYAN POLITIZÁL EGY HIVATÁSOS SZÍNHÁZ?

A huszonnyolc éves Fodor Tamás még egy kísérletet tett arra, hogy helyet találjon magának a hivatalos struktúrában: 1970 elejétől szerepelt az Irodalmi Színpadon, ahová a következő évadtól szerződés is kötötte. Fellépett különféle előadóesteken, szerepelt több egyfelvonásosban is. De az Irodalmi Színpad más felfogásban közelített a költészethez, és másképpen is politizált – sőt a fiatalságról is másképpen beszélt –, mint ahogy azt Fodor Tamás tette előadóestjeiben.

Fodor Tamás neve először 1970 januárjában bukkan fel az Irodalmi Színpaddal kapcsolatban, majd augusztustól a kis társulat tagja is lett.

A Szendrő Ferenc[1] igazgatta Irodalmi Színpad a vers színházaként nyílt meg 1957 tavaszán (miután néhány évig a Petőfi és a Jókai Színházban tartottak ilyen típusú előadásokat). Fél évig a MEDOSZ székházában (Jókai utca 2–4.) játszottak, majd 1957 őszén átköltöztek a Nagymező utca 11. számú épületbe (ahol most a Radnóti Színház működik). (A színházépületet 1967-ben átépítették, ekkor alakították ki a színpad fölötti kétemeletnyi épületrészt, majd 1974–75-ben újabb átépítés következett.)

„Az indulás éveiben a korábbi évek gyakorlata, a sematikusan politizáló színház ellen kívántunk tiltakozni. De oly módon, hogy a legkiválóbb irodalmi alkotásokat tűztük műsorra" – nyilatkozták a színház vezetői. (Bátki) A 60-as, 70-es évek fordulóján némileg változott a színház profilja: „keressük az irodalmi estek újfajta, színpadszerűbb megoldásait" – mondták az imént idézett interjúban a vezetők. Olyan előadásokban gondolkodtak, amelyekben „a versek mellett fontos szerepet kap a zene, a dal, a tánc, a pantomim, a kórus, az irodalmi sanszon; valamennyi műfaj, amivel a pódium kifejező formáit gazdagítani lehet".

Ez a „vers színházának" összetettebb felfogását is jelentette. Bár „munkánk középpontjában valóban sokáig a versmondás állt – hangzik tovább Szendrő Ferenc igazgató és Selmeczi Elek dramaturg nyilatkozata –, de már a kezdet kezdetén törekedtünk más műfajok meghonosítására is. A *Toldi*t, Babits *Második ének*ét vagy *Az ember tragédiáját* színpadi-előadói eszközök segítségével szólaltattuk meg: ez átmenet volt a versmondás és a színpadszerűbb formák, az egyfelvonásosok között, s új műfaj, a zenei oratóriumok nyomán létrejött költői oratórium megszületését is jelentette. Költői oratórium, vagyis több előadót föltételező, többsíkú, nagyobb lélegzetű költői alkotás, amelyben a díszlet, a jelmez, még maga az előadó személye is háttérbe szorul, így szolgálva a költői mondanivalót... Később élő költőink is megszerették ezt a műfajt; kedvet kaptak ehhez a munkához." Így került színpadra Illyés Gyulától az *Éden elvesztése*, Déry Tibortól a *Szembenézni*, Györe Imrétől* az *Orfeo szerelme*, Devecseri Gábortól a *Bikasirató*.

A vezetők még azt is elmondták, hogy háromezer bérlettulajdonosa van a színháznak, „a közönségnek közel a fele diák: középiskolások és egyetemisták. Egy-egy előadás legkevesebb harminc-negyven alkalommal kerül közönség elé, ez hat-nyolcezer nézőt jelent." Évi kétszáz előadást tartottak a Nagymező utcában, és még százat különböző művelődési házakban, klubokban. „Legfontosabb feladatunknak a költészet népszerűsítését, a magas fokú esztétikai műveltség kialakítását tartjuk." (Bátki)

Az Irodalmi Színpadnak sokáig nem volt saját társulata, de a többszereplős előadások egyeztetése egyre inkább nehézségekbe ütközött, így az 1969/70-es évadtól saját társulatot szerződtettek, neves versmondók és előadóművészek (Jancsó Adrienne, Mikes Lilla, Szentpál Mónika (és nevesebb színészek: Gordon Zsuzsa, Zsolnai Hédi) mellé főleg fiatalokat (Telessy Györgyi, Dőry Virág, Somhegyi György, Verdes Tamás, Csikos Sándor). A kislétszámú színészgárda azonban továbbra is szükségessé tette, hogy időnként vendégeket hívjanak.

Az első összeállításokban

Fodor Tamás nevével először egy 1970. januári előadás kapcsán találkozunk az Irodalmi Színpadon. A *Fejek és krapekok* című összeállításban szerepelt, amelyben „neves írók vallanak a mai ifjúságról, a farmernadrágos fiúkról, a miniszoknyás lányokról versben, prózában, dalszövegben". (Irodalmi) Ez azt is jelzi, hogy mit is értett a színház vezetése a politizáláson.

„Illyés Gyula köszöntése után Garai Gábor perspektívát felmutató verse következett. Majd Baranyi Ferenc szólt a felelősségről. Aztán Simonffy András, Kolozsvári Grandpierre Emil, Komlós János versei, illetve jelenetei váltották egymást – hogy néhány nevet említsünk." Ebben az összeállításban Fodor Tamás „atmoszférát teremtő erejével maradéktalan élményt nyújtott". (Fejek)

Ezután Fodor rendezőként is bemutatkozott az Irodalmi Színpadon. 1970. január 27-én mutatták be a *Szamártestamentum avagy zenés és vidám istentelenségek a középkorban* című műsort, amelyet Hárs György állított össze Boccaccio, Cervantes, Leonardo da Vinci, Dante, Chaucer, Walter von der Vogelweide és mások műveiből. „Élvezhetjük az

1 Szendrő Ferenc (1911–1994) 1934–36 között másfél évet töltött a Gyűjtőfogházban illegális munkásmozgalmi tevékenység miatt. 1937-től részt vett a Hont Ferenc vezette Független Színpad munkájában. 1942-ben az ő rendezésében mutatták be a bőrös munkásszínjátszók a Vasas Szakszervezet székházának nagytermében Katona József *Bánk bán*ját. „Az előadás kiállás volt a társadalmi haladás és nemzeti függetlenség eszméje mellett" – emlékezett a munkásszínjátszás fontos eseményére 1981-ben a Népszabadság. 1945-től 1949-ig a kommunista párt és a szociáldemokrata párt közös határozataként létrejött Munkás Kultúrszövetség főtitkára volt (a titkára Szántó Judit, József Attila „felesége"). A színházak államosítása után előbb Miskolcon lett igazgató, majd 1951-től a fővárosi Ifjúsági Színházat vezette (itt Hont Ferenc helyére került). A következő évtől a színházhoz csatolták az Úttörő Színházat, és Szendrő főigazgatóként dolgozott tovább. Az Irodalmi Színpadot 1957-től 1972-ig, a nyugdíjazásáig vezette.

Ezeregyéjszaka meséit és Shakespeare *Rómeó és Júliáját* ihlető Bandello-sorokat is – írja egy korabeli cikk. – A rendező Fodor Tamás tempós, hangulatos estet szervezett." (SZAMÁRTESTAMENTUM) Az általa „szerves egésszé rendezett előadás színészgárdája – Csikos Sándor, Dallos Szilvia, Demján Éva, Dőry Virág, Harkányi Ödön, Koncz Gábor, Somhegyi György, Tallós Endre, Telessy Györgyi, Verdes Tamás és Zsolnai Hédi – igazi játékot játszik a dísztelen díszletek között." (HEIMANN)

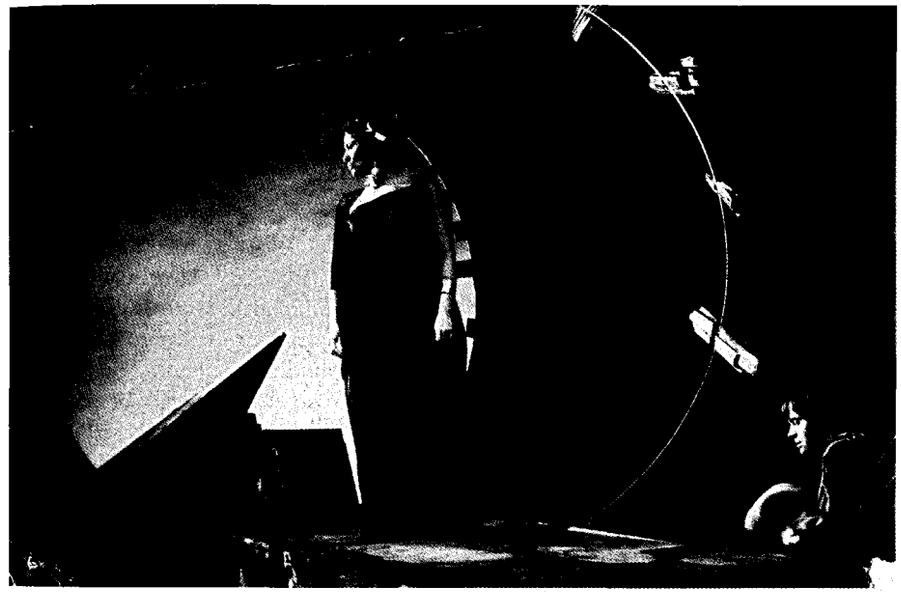
„Újabb bűnök forrása"

„Úgy tűnik, hogy az Irodalmi Színpad (melyet ettől az évadtól nyugodtan nevezhetünk »színháznak« is, hiszen társulattá szerveződött), tehát a Nagymező utcai kis színház színpadán végérvényesen otthonra leltek a magyar egyfelvonásos drámák is" – olvassuk egy 1970 eleji cikkben. (RIDEG) Mindez két Hubay Miklós-darab bemutatója kapcsán hangzik el.

A Szfinx, avagy búcsú a kellékektől című művét 1965-ben írta a szerző (és már a következő évben be is mutatta az Egyetemi Színpad Ruszt József rendezésében – egy műsorban a Dobai Vilmos rendezte *Egy szerelem három éjszakájá*val, amelynek Fodor Tamás játszotta a főszerepét). A *Szfinx* „előjáték az Oidipusz királyhoz. Afféle irodalmi nyomozás egy mitológiai rejtély megoldására. A tragédia előzményeinek felderítése." „Hubay az oroszlántestű, griffmadárszárnyú szörnyetegbe beleképzeli Iokasztét [Gordon Zsuzsa], a királynét, aki a politikai rendőrség szerepét vállalja a Thébába érkező gyanús idegenekkel szemben. Kreón egy politikailag feszült helyzetben a Szfinx, azaz Iokaszté révén akarja megtalálni Laiosz király gyilkosát. Egyszersmind kihirdeti, hogy aki legyőzi a Szfinxet, az feleségül veszi a királynét, és király lesz Thébában (így akar egyszerre szabadulni a veszélyessé váló »szfinxi státustól« és Iokasztétól). Iokaszté az érkező idegenben felismeri Oidipuszt [Madaras József], s hogy megmentse a szörnyű jövőt tudó vak jós, Teiresziász [Balázs Samu] kivezényelte katonáktól, »megöli« a Szfinxet – azaz álöltözetének kellékeit, az állatbőrt ledobja a sziklacsúcstól –, győztesnek nyilvánítja Oidipuszt, és anélkül, hogy felfedné előtte kilétét, a kezét nyújtja neki. Ezzel látszólag megmenti a fiát, megszabadítja Thébát a zsarnoki szörnyetegtől, de újabb bűnök sorozatát indítja el, amelynek következményeit ismerjük Szophoklésztől." (KOLTAI A)

A darabról szóló egyik ajánló megjegyzi, hogy a darab „tizenhat évvel 1949, s néhány évvel a személyi kultusz, illetve 1956 után" íródott, s „világos utalást hordoz a bekövetkezett változásokat illetően". (SZFINX) Egy másik írás konkretizálja is a viszonyítási pontok jelentését: „A tisztátlan eszközökkel átvett hatalom méhében megfoganó tragédia nyilvánvaló politikai utalásokat tartalmaz" – jegyzi meg a kritikus. (BARTA A) Egy másik hasonlóképp értelmezi a darabot: „Hubay nemcsak a mitológiai keresztrejtvényt »oldja meg« bravúrosan, közben elhinti a mese nekünk szóló tanulságait: a korábban vállalt bűnös szereptől, az elidegenedett hatalommá vált szfinxségtől nem lehet szabadulni csupán a kellékek megsemmisítésével; a bármilyen jó ügy érdekében letagadott igazság újabb bűnök forrása lesz." (KOLTAI A)

Mindez ma már világosan olvasható analógia, hiszen akár Kádár János „trónbeszédének" is beillenek Oidipusz reményteli szavai: „Azt hiszem, Iokaszté, mégiscsak aranykort fogunk mi hozni Thébába. Az embereknek eszébe sem fog jutni a Szfinx..." (Idézi



Gordon Zsuzsa és Fodor Tamás (Szfinx) | Fotó: archív

SZFINX) De ezek az „áthallások" 1965-ben, a darab írásakor, sőt 1970-ben, a mű irodalmi színpadi bemutatójának idején sem voltak mindenki számára egyértelműek. Maguk a cikkek szerzői is óvatosan fogalmaznak (vagy ködösítenek): „Ámde óvakodnunk kell attól, hogy... pontos analógiákat keressünk, ez alighanem tévútra vezetne." „Máskülönben nehéz is lenne, mert az író e tekintetben mindössze célzásokra, sejtetésre, kisebb szándékolt anakronizmusokra szorítkozik, és voltaképp teljes bizonytalanságban hagyja nézőit... Olyan rejtvényt adott fel, amelyről – a körülöttünk ülők és a szünetben beszélgetők reagálásából ítélve – a többség még csak nem is sejti, hogy rejtvény, időszerű gondolatokra lefordítandó példázat." (BARTA)

„A fiatalokkal szembeni értetlenség"

A mitológiai témával ellentétben az ugyanazon az estén játszott másik Hubay-darab, a *Lélegzetvisszafojtva* mai történet: két fiatal behúzódik „egy idegen villába a vihar elől, a fiú azt hazudja, hogy a villa az emeleten lakó szüleié, a Lány [Dőry Virág] hiszi is ezt, nem is. De ez egyelőre mellékkérdés számukra. Fontosabb, hogy egyedül vannak, tetszenek egymásnak, a vágyuk azonos. Mindazonáltal idegesen reagálnak a külső neszekre, és szinte mozdulni sem mernek, hogy zajt ne okozzanak. A helyzet kedvesen, mulatságosan izgalmas, ennek megfelelően a vibrálóan friss – csak olykor ízetlenül frivol – dialógusok."

„A néhány másodpercnyi idillnek (amely a közelben olykor tovarobogó vonatzakatolás jótékony zajának köszönhető) a házigazdák hazaérkezése vet véget. A fiú elrohan, és a vonat alá veti magát" (BARTA A), „a lány pedig melodramatikus körülmények között tudja meg a villa hazaérkező tulajdonosaitól, hogy nekik nincs is fiuk". (KÜRTI)

Némileg zavarban vannak a kritikusok, hogy miről is szól ez a mai történet. „Nyilván a zavaró környezet okozta rossz közérzet, a felnőtteknek a fiatalokkal szembeni értetlensége fejeződik ki itt a többszörösen hangsúlyozott jelképes formában" – próbálja értelmezni a darabot az egyik írás. (Bárta A) Ehhez egy másik azt teszi hozzá, hogy „az idegen lakás, ahová betértek – inkább betörtek –, a világ idegenségével veszi körül őket. Valami, amitől félniük kell, ami felnagyított ágyrecsegés és padlónyikorgás formájában adja tudtukra a jelenlétét, megöli az érzelmeiket, és öngyilkosságba kergeti az egyiküket." (Koltai A)

Mindkét egyfelvonásost a társulat főrendezője, színésze: Bozóky István rendezte. A *Szfinx*ben Fodor Tamás a Néma fiú szerepét játszotta, a *Lélegzetvisszafojtvá*ban pedig – Tordy Gézával felváltva – a Fiú szerepét alakította.

„Modernkori Jedermann"

Egy hónap múlva – az Irodalmi Színpad bemutatóinak, illetve Fodor Tamás szerepeinek sorában – egy külföldi egyfelvonásos következett, amely éppúgy politizált, ahogy akkoriban azt egy hivatásos színház tette: szó szerinti értelemben a kapitalista társadalmat bírálta, de aki akarta, mindezt a korabeli magyar viszonyokra is érthette.

1970 márciusában „ismert szerző ismeretlen művét mutatta be az Irodalmi Színpad: Peter Weisstől[2] a *Makinpot úr* (sic!) című egyfelvonásost. A szerző nálunk főként azért ismert, mert kitűnő darabjait – a *Marat/Sade*-ot[3] és a *Vizsgálatot*[4] – kitűnő előadásban mutatták be a színházaink". (Bátki Bratmann) Ehhez még hozzátehetjük, hogy ekkortájt került a mozikba a *Marat halála* filmváltozata.[5]

Az 1963-ban írt, majd 1968-ban átdolgozott „*Makinpot úr* eléggé heterogén [mű]: a középkori moralitások Jedermann-reminiszcenciái, Majakovszkij Buffo-misztériuma, egynémely Brecht-mű nyomai éppúgy észrevehetők ebben a színpadi szövetben, mint az elidegenedés, valamiféle kafkai, becketti látásmód meg egyfajta eléggé vulgáris politizálás, enyhén balfelé hajló kritikával" – próbál átfogó képet adni a műről az egyik kritika. (Takács)

Hőse Makinpot úr [Horesnyi László], aki „tehetetlenül vergődik a nyugati államgépezet fogaskerekei közt: börtönbe kerül ártatlanul, kirúgják munkahelyéről, s ezt a méltatlan bánásmódot hiába panaszolja ügyvédnek, kormánynak, végül az utolsó mentsvárnak, az istennek – nem talál igazságtevőre." (Balogh)

Egy másik kritika a két felidézett középkori műfaj alapján próbálja értelmezni a művet. „A moralitás a hívő lelkének megnyerését tűzte ki célul, Weiss »modernkori Jedermannja« a hívő lelkeket akarja kiábrándítani a modern kapitalista társadalomból. A misztérium a pokoltól a mennyországig utaztatta hősét, Makinpot úr a börtön poklából indul, és eljut a mennybéli jóistenig, aki cilinderes-szivarozó tőkés képében igyekszik meggyőzni arról, hogy élete tökéletesen boldog a földön. Az említetteken kívül Weiss felhasználta még a chaplini kisember figuráját, a brechti tandrámát és sok egyebet. Mindez jó is lehetne, de Weiss csak egy fintorig jut el: minden baj abból ered, hogy Makinpot úr fordítva vette fel a cipőjét." (Koltai B)

Egy harmadik cikk viszont arra utal, hogy Kerényi Imre[6] rendezése nem pontosan értelmezte a darabot: „Óvakodva attól, hogy mindenben és mindenhol szimbólumokat keressünk, rejtett értelmet kutassunk, Makinpot úr üldöztetésében, sorsa váratlan fordulataiban, jobb és bal cipőjének emlegetésében mégis egy sokkal direktebb politikai állásfoglalást látunk megfogalmazódni, mint amilyen az előadásból kiderül – igaz, hogy ennek kibontásához kevesebb virtuozitásra és gondosabb elemzésre lett volna szükség." (Bátki Bratmann)

A rendező munkájáról egyébként is igen csak megoszlanak a vélemények. „Kerényi Imre rendezése, híven önmagához, ismét ötlethalmazt zúdít ránk – olvassuk az egyik cikkben. – Az albérleti szoba nagyságú színpadon harsogó jókedvvel zsúfolja elénk az

2 Peter Weiss (1916–1982) „a Brecht utáni német színháznak nemcsak a legbotrányosabb, de a legsikeresebb szerzője is: 1982-ben bekövetkezett haláláig német nyelvterületen darabjainak összesen 2284 előadása volt, és a nyugatnémet drámairodalom e svéd állampolgár darabjaival került először a nemzetközi színházi élet érdeklődésének homlokterébe" – írta Földényi F. László a *Peter Weiss dramaturgiája* című utószavában. In Peter Weiss: *Drámák*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. 791–813. o. (Weiss 1939-ben költözött Svédországba, és haláláig svéd állampolgár maradt.)

3 „A robbanás, amelyet a *Marat/Sade* 1964–68 bemutatói az európai színház világában előidéztek, a legváltozatosabb irányzatok, kísérletek előtt nyitotta meg az utat" – írta Földényi F. A darabot Magyarországon a Nemzeti Színház mutatta be 1966 februárjában Marton Endre rendezésében, Kálmán György és Sinkovits Imre főszereplésével. A művet a következő évben Miskolcon, 1971-ben Debrecenben, 1973-ban Szegeden is bemutatták. De a leghíresebb magyar *Marat/Sade* előadás az 1981-es kaposvári bemutató volt, amelyet Ács János rendezett, a két főszerepet Jordán Tamás és Lukáts Andor játszotta.

4 A darab magyarországi bemutatóját szintén a Nemzeti Színház tartotta 1967 januárjában Major Tamás rendezésében. A Nemzeti további Peter Weiss-műveket is bemutatott: *A Luzitán szörny* (1970., r.: Major Tamás), *Hölderlin* (1974. r.: Marton Endre).

5 A film a Royal Shakespeare Company Peter Brook által rendezett előadásának filmes átirata. Az 1966-ban készített filmet 1971 tavaszán mutatták be a magyar mozik.

6 Kerényi Imre (1943–2018) a győri bencés gimnáziumban érettségizett, majd Marton Endre osztályában tanult rendezést a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A diploma megszerzése után 1966-ban a Madách Színház rendezője lett. 1978-ban (Schwajda György lemondása után) a szolnoki színház igazgató-főrendezőjévé nevezték ki. 1980-tól a Népszínház, majd (a Várszínházzal való összevonás után) a Nemzeti Színház rendezőjeként dolgozott. A 70-es évektől a Magyar Szocialista Munkáspárt tagja volt, de a rendszerváltáskor az MDF képviselőjelöltjeként indult a választásokon. 1989-ben (Ádám Ottó nyugdíjba vonulása után) a Madách Színház igazgatójává választották. 2004-ig vezette az intézményt. Működése alatt fokozatosan arculatot váltott a színház, a drámákat kiszorították a repertoárból a musicalek. 2002-ben, a Fidesz választási veresége után Kerényi „a magyar közélet szorítójába lépett", és „egy teljes színházi életművel a háta mögött" „a polgári körök mozgalmának szellemi vezére" lett. A Fidesz 2010-es hatalomra kerülése után különféle feladatokban miniszterelnöki megbízottként tevékenykedett. 2012-ben elindította a *Nemzeti Könyvtár* sorozatot, 2014-ben *Magyar Krónika* címmel folyóiratot alapított. Orbán Viktor úgy búcsúzott tőle, mint a bajtársától: „Jó harcos voltál. Tudtál úgy harcolni, ahogy senki más nem tudott. Tudtad, hogy a színházszakma egy része kivet magából. Tudtad, hogy minden szavadat kiforgatják majd. Tudtad, hogy igazságtalan élcelődések céltáblája leszel. Felemelt fejjel és csak a rád jellemző humorral viselted a támadásokat. Bármihez fogtál, mindenből derű, fegyelem, hit és a hozzáértés magabiztossága áradt."

egykori avantgarde színház kedves zűrzavarát, megannyi kellékét, sokszor egyenes idézetekben." (LEHOTAY-HORVÁTH)

De van olyan írás is, ami a rendező erényeit emeli ki: „Kerényi Imre különös képessége, hogy jó darab nélkül, szinte a semmiből is tud valamit teremteni. Most a nagyon keveset dúsítja fel nagyon sokká. Helyenként túl sokká. Ez a gazdagság eleinte megtévesztő: hajlamosak vagyunk elhinni, hogy mindez benne van a darabban. Kerényi ugyanis azt az elvet követi, hogy lehetőleg semmilyen stílus ne maradjon ki az előadásból. Aldobolyi Nagy György kitűnő dixie-zenéje (Görgey Gábor szellemes versfordításaira[7]) a régi idők moziját idézi fel. A szereplők harsány játéka, a szerepből való kilépés és a jelenetek összekötése: a bohóctréfákat. A Makai Péter tervezte pop-díszlet motorkarosszériái, kerékabroncsai, sörösüvegei a fogyasztói társadalom hulladéktermékeit, Meluzsin Mária jelmeztervező hippinek öltöztetett angyalai egy mai happening kellékeit. Mindebből lassanként ráébrednünk, hogy a játékban előforduló sok »blődli« nemcsak illik az írott darab keverék stílusához, hanem – s ez már rendezői szándék – le is leplezi kicsit." (KOLTAI B)

Másnak is az a véleménye, hogy „az előadás jobb, mint a színdarab. Kerényi Imre az eredetileg népi motiválású komédiát városi környezetbe ültette át, a dixie kísérettel és a különböző helyszín- és játék jelzésekkel kitűnően teremtette meg a fogyasztói társadalom körülményeire jellemző szituációt." (BARTA B) De van olyan kritikus is, aki megkérdőjelezi azt, hogy a fogyasztói társadalomra vonatkozó parabolaként kellene értelmezi a művet: „ha a darabot komolyan vesszük (aminek ellenkezőjére semmilyen komolyabb indokot nem találunk), akkor látnunk kell, hogy nem a fogyasztói társadalom teszi tönkre Makinpot úr életét, következésképpen az előadásnak sem arra kell koncentrálnia." (BÁTKI BRATMANN)

Egy másik kritikából is ennek a tágabb értelmezésnek az igénye olvasható ki. Eszerint „az örök kisember változóan változatlan és színpadon megunhatatlan kálváriája zajlik előttünk Chaplintől Giulietta Masináig, ezerféle köntösben, mindig azonos tartalommal. Nem érti örök balekságát, a szépen beszélő és csúnyán cselekvő hatalom rúgásait, holott ő mindig lojális; úgy él, ahogy az ügyeletes eszme – a kizsákmányolóké – megkívánja." (LEHOTAY-HORVÁTH)

Ha eltekintünk a két gondolatjel közé ékelt (szinte idézőjelek közé került) pontosítástól, akkor a hatalom és a kisember konfliktusát akár a korabeli magyar viszonyokra is érthetnénk. Valahogy így működött a korabeli áthallásos fogalmazásmód: a megfogalmazott gondolatokat olyan sallangok egészítették ki, amely a hivatalosság számára is elfogadható formára egyszerűsítették a mondandót, miközben benne volt annak áthallásos értelme is.[8]

7 Az derül ki egy tévébeszélgetésből, hogy nem versfordításokat, hanem saját dalszövegeket énekelnek az előadásban. „Kerényi Imre animációjára történt, hogy ezeket a szövegeket közbeiktattuk a darab bizonyos kulcsjeleneteibe" – mondja Görgey Gábor. A Tévé jelenti. *Magyar Televízió* 1970. március 21. 18.35. Leirata az OSZMI cikkarchívumában.

8 Heller Ágnes egy 1962-es vita, illetve saját hozzászólása kapcsán mutatja meg, hogy miképp lehetett akkoriban a sorok között olvasni (és hogyan kellett a sorok közé írni). A hozzászólásából kiemel egy bekezdést, hogy a mai olvasók is megértsék az akkor játékszabályokat. „Az idézetben zárójelbe fogom mindazt tenni, ami a csomagolópapírhoz tartozik. Ha a zárójelbe tett szöveget közben kihagyják, pontosan azt fogják elolvasni, amit tényleg gondoltam. Mi több, amit lényegében ma is így gondolok" – írta. Általános szabályként a következőket fogalmazza meg: „A szexualitásról azt írhattuk, amit gondoltunk, feltéve, ha betartottuk a három alapszabályt. Az első alapszabály az volt, hogy mindig Leninre kellett hivatkozni. A rá való hivatkozás, illetve az ő mondatainak értelmezése bizonyító erővel bírt. … A másik alapszabály: mindig ki kell mutatnunk, hogy aki nem azt mondja, amit mi képviselünk, az burzsoá, kispolgári, polgári, klerikális. … A harmadik alapszabály: mindig te képviseled a kommunizmust. Vagy a ma létezőt, vagy a jövőbelit, de kétségen kívül és feltétlenül." HELLER Ágnes: Vita az erkölcsről és a dogmákról avagy hogyan kell a sorok között olvasni. *Beszélő* 1997. 4. sz. 98–100. o. 100.

Az Irodalmi Színpad előadása kapcsán úgy tűnik, hogy míg Kerényi rendezése a fogyasztói társadalom visszásságait állította a középpontba, más nézők a hatalom mindenkori kényszereit látták meg a darabban: „Makinpot úr nem egyszerű kisember, mint a chaplini elődök voltak, hanem kispolgár, státusza van a társadalomban, meghatározott módon kötődik, kapcsolódik a hatalomhoz. Ezért is jelentős és fontos lázadása, még ha ez semmivel nem több, mint az önálló gondolkodás igénye." De a kispolgárról – mint a hatalom fenntartójáról – szóló gondolatmenet ebben a cikkben is váratlan fordulatot vesz, nyilván azért, hogy a cikk olvasóinak eszükbe se jusson a 60-as, 70-es évek sajátos magyar viszonyai által teremtett honi kispolgárra gondolni. (Vagy ha gondol is rá, a cikk szerzője felmentést kap a gondolatmenete „pontosításával":) „A nyugati demokráciában, a jóléti társadalomban, ahol a kispolgárt sikerült stabilizálni és a hatalomhoz láncolni, ott a szembeszegülés, a lázadás minden változata politikai tett." (PÁRKÁNYI)

Színészi teljesítmények

A korabeli írásokból az derül ki, hogy bár sokakat zavarba hoz a darab is, az előadás is, abban többnyire egyetértenek a kritikusok, hogy „az előadás legfőbb értéke néhány figyelemre méltó színészi teljesítmény. A Makinpot urat játszó fiatal Horesnyi László a nagy bohócok nyomdokait járja" (LEHOTAY-HORVÁTH), „a clown-szerű figurában a húsvér kispolgárt is pontosan érzékelteti. Madaras József ördöngös ügyességgel játssza, illetve tornázza végig a csővázas díszletben a szenvtelennek tűnő, valójában kíméletlen »lélekvezetőt«, a ráció emberét". (BARTA B) Említésre érdemes még „a pompás komikai tehetségű és színészi bátorságban is jeleskedő[9] Telessy Györgyi, a több szerepet is valami rezignált derűvel idéző Szendrő József, az előadás lendületét játékkészséggel felerősítő Somhegyi György és az »angyalok kara«: Fodor Tamás és Verdes Tamás" (H.), „akik angyalmezben kísérik végig és kommentálják songjaikban a hős útját." (BARTA B) E páros „éppúgy érzi ennek az urbánus népi komédia stílusú előadásnak az ízeit, mint a négyféle szerepben négyféleképpen mulatságos Somhegyi György vagy a Makinpot nejéből sztriptízművésznővé átlényegülő Telessy Györgyi". (TAKÁCS)

„Miserere, miserere, megvilágosodás érje végre – énekli a két rongyos angyal, és sörösüveggel a kezükben aggódva néznek az élettől megvert Mockinpott [sic!] úr után, aki fokhagymás kolbászt zabáló hajnecces Lucifere, a csavargó Wurst oldalán íme megint új utakra indul. De mire a részeges angyalok ezt az első együttérző szót kimondják, Mockinpott úr már jókora utat bejárt, a börtönből, ahová tévedésből került, a szabadulásig, amely éppúgy tévedés, mint amaz, csak egy kicsit rosszabb." (KÜRTI)

9 A kritikus nyilván arra gondol, amit egy másik írás így fogalmaz meg: „miért vetkőzik le a rendkívül vonzó színésznő anélkül, hogy erre bármi különösebb oka volna". (BÁTKI BRATMANN)

„Mennyit tudunk a cigány folklórról?"

A következő bemutató, amelyben Fodor Tamás is szerepelt, szintén politizált, de szintén abban a sajátos formában, ahogy azt akkoriban egy hivatásos színház tette. Ezt a premiert már az új évadban, 1970 decemberében tartották, és középpontjában a „cigánykérdés" állt.

„Az Irodalmi Színpadot mind gyakrabban dicsérjük igényes műsorpolitikájáért és bátor kísérleteiért, de soha nagyobb örömmel nem írtunk le dicséretet, mint most, a *Hej, cigányok!* című zenés játék bemutatója után – írja az egyik kritika. – E premieren, a bérleti közönség soraiban, nézőként igen sok színész is megjelent, s ez a nagyon kritikus – mert szakmabeli – közönség is elragadtatva adta át magát a kivételes színházi élménynek. E zenés játék talán az Irodalmi Színpad legsikeresebb előadása, melyet – ha híre megy – százas szériában játszhatnak majd." (Major) A jóslat igaznak bizonyult, mert 1972 januárjában századszor, 1972 októberére már 125-ször került műsorra. „A *Hej, cigányok*nak – tömegsikere van. Nemcsak azoknál, akik »közel állnak« az irodalomhoz, nem csupán a színház törzsközönségénél, hanem szélesebb tömegeknél is" – írja az egyik jubileumi beszámoló. (Geszti)

„A Csemer Géza szerkesztette műsor csupa eredeti cigánydalt, mondókát, szokást ölel fel." (N. J.) „Nem lehetett könnyű feladat Csenki Imre, Wolly István és mások több ezer tételes cigányfolklór gyűjtésének anyagát feldolgozva kiválogatni azt a keveset", amely bekerülhetett az előadásba. (W. E.) „A gyűjtés több évtized munkájának eredménye. A gyűjtők... meséket, balladákat... cigányszokásokat idéztek meg az Alföldről, Püspökladányból, Tótkomlósról, Bácskából. Bolba Lajos zenei szerkesztő magnetofonszalagra vette fel az öreg vajdák, fiatal asszonyok mondásait. Szirmai Béla koreográfus keskenyfilmet

Juhász Jácint, Császár Angela, Fodor Tamás, Somhegyi György, Csikos Sándor, Szendrő Iván, Voith Ági, Harsányi Gábor (Hej, cigányok!) | *Fotó: archív*

forgatott az eredeti táncokból, amely a rendezőt és a színészeket inspirálta." (Nagy) „A műsor résztvevői először lemezen hallgatták meg a cigánydalokat, mondásokat, majd Simon Zsuzsa vezetésével megindultak a próbák." (N. J.)

A *Hej, cigányok!* sikerét sokan az összeállításban szereplő eredeti anyagban látják. „Mennyit tudunk a cigány folklórról? – kérdezi az egyik kritika. – Bizony nem nagyon sokat. Ami keveset mégis, azt is elfedik mindig más, »rontott« anyagok. Szolgáltató tevékenységük terméke például, az egykor uraknak játszott műdalok, amelyeket ők is csupán átvettek... Ezt a zenei anyagot ugyancsak helytelenül nevezik cigány muzsikának, hiszen semmi köze nincsen eredeti folklórkincsükhöz. Aki ehhez a folklórhoz hozzá akar jutni, annak előbb le kell hántani különböző ragadványmuzsikák többszörös rétegét. Igen örvendetes, hogy napjainkban... egyre több kísérlet történik erre a tisztázó munkára." (Lukácsy)

De természetesen Simon Zsuzsa rendezőt nem önmagáért érdekelte a cigány folklór. „Célom, hogy a cigányok gyönyörű dalait, balladáit úgy alkalmazzam színpadra, hogy ne csak a cigányok, de minden elnyomott nép általános fájdalmát és örömét közvetítsem" – nyilatkozta a próbákon. (N. J.) Máshol így válaszolt arra a kérdésre, hogy mi indította erre az összeállításra: „Ugyanaz, ami a vietnami műsoromat is. Felháborít minden, ami az emberi méltóságot sérti." (W. E.)

Simon Zsuzsa ezen két rendezését – és majd egy később következő Szendrő Ferenc rendezte Angela Davis-műsort – az Irodalmi Színpad vezetői egy új műfaj, „az irodalmi musical" megszólaltatására tett kísérletként értelmezik: „A *Viet-rock*, a *Hej, cigányok!*, az *Angela* című bemutatóinkkal arra törekedtünk, hogy a rangos irodalmi alapanyag és stílusos zenei környezet összhangját teremtsük meg, s mindezt egy határozott politikai cél szolgálatában." (Bátki)

Ez a politikai cél ez esetben a cigányság életének és sorsának áttekintése: „Négy tömbbe sűrítettem az anyagot – mondja a rendező. –: születés az első, az esküvő a második; a harmadik rész a cigányok hétköznapi életét mutatja be – vásárt, kocsmai jeleneteket –, végül a negyedik rész a halál. Amikor a szereplők az életnek egy-egy fordulópontjához érkeznek, s élvezik a lét örömeit, akkor vág bele az üldöztetés motívuma." (N. J.)

„A háttérből dátumokat hallunk: 1725-ben Frigyes Vilmos a cigányok elkülönítését rendeli el. 1772-ben Angliai Erzsébet kiirtásukat parancsolja meg. Magyarországon 1716-ban le kell vágniuk az egyik fülüket, megjelölésként." „De közben élnek, énekelnek és táncolnak a szereplők, mint ahogy éltek, táncoltak, szerettek a rettegések közepette a valódi, ősi modellek is." „A műsor második részében már hitleri rendeleteket harsog a hang a háttérből. Ami ezután következik, ugyancsak hiteles szöveg. A bácskai cigányok tragédiája egy-egy hiteles rigmusban elbeszélve. Ötvenezer cigányt végeztek ki, informál a személytelen hang." (fedor)

Egy másik cikk szerint „1944-ben a német megszállók és magyar segítőik százezer hazai cigányt gyilkoltak meg vadállati kegyetlenséggel". Majd mindehhez általánosabb gondolatokat kapcsol a szerző: „Valamely nép vagy népcsoport elnyomása, üldözése és irtása mindig olyan társadalomban történik, mely súlyos szociális válsággal küzd. Bármilyen nemzeti diszkrimináció egy országon belül – a cigányoké is – mindig azt a célt szolgálta, hogy a néptömegek figyelmét elterelje valóságos problémáikról. Másfelől viszont igaz az is, hogy egy társadalom akkor foghat hozzá eredményesen a korábban üldözött népcsoport

felemeléséhez, valódi emancipálásához, ha megszüntetett minden társadalmi elnyomást, ha szerkezete szilárd és fejlődése kiegyensúlyozott." (MAJOR)

Hozzászólás a cigánykérdéshez

Az előadást legfeljebb azért érik bírálatok, mert túlságosan rózsás képet fest a jelen állapotokról, a „cigánykérdés megoldásáról", a cigányok munkába állásáról. „Ezután érkezünk a mába, ahol mint egy operettben, minden jóra fordul, motorkerékpárról és vidám munkavégzésről énekel a roma csávó." (ABLONCZY) „A heppiend: munkadalokat énekelnek a szereplők. A feloldó akkord bizony kissé sematikusra sikerült, bár a gyűjtött szövegek itt is valódiak." (FEDOR)

„Ne áltassuk magunkat. Elég tanulmány, cikk szól a cigányság ma is megoldatlan dolgairól. Sok nehéz drámai helyzet teremtődik az életben. Az örökölt reflexek nehezbítik, gátolják a segítő gesztusokat, máskor a nem cigányok kiközösítő, közömbös magatartása, rosszindulat, csúfolkodás bántja meg az asszimilációra, beilleszkedni kész embereket. Nos, erről a konfliktusról vártunk hiteles helyzetjelentést az Irodalmi Színpadon. A folklóranyagnak így lett volna igazi mondanivalója." (ABLONCZY)

„A magyarországi cigányság lélekszáma kétszázezerre tehető. .... Társadalmi emelkedés[ük]ért még sok a tennivalónk. Az Irodalmi Színpad előadása abban segít, hogy jó szívvel tegyük ezt, megismerve egy sokat szenvedett nép művészetét és népi karakterének legszebb vonásait" – próbál optimizmust sugallni az egyik kritika vége. (MAJOR) „Színvonalas igényes estet láttunk, mely az egyik legégetőbb szociológiai problémánk megoldásában is jelentős lépés"– zárul egy másik írás. (NAGY)

Az írások többsége hasonlóképp elégedett a látottakkal. „Részekből összeszőtt, de egy lendületű, sodró és magával ragadó táncos és zenés játék élvezői voltunk" – olvassuk az egyikben. Majd hozzáteszi: „a bemutatón aratott vastaps teljes joggal köszöntötte ezt a szép estet" (LUKÁCSY), melynek egy másik cikk szerint a „megrázó tanulsága" az, hogy „a különbözés és másmilyenség láttatása, éreztetése ellenére éppen a hasonlóság, az azonosságok világos felismerése" a fontos. „Csak a formák és a szokások mások, csak a bőrszín, az életforma, az adottság s a lehetőség más; de a fájdalom s a szeretet mindig, minden népnél közös." (GESZTI)

A színészek teljesítményéről minden írás a teljes elismerés hangján szól. „A színészek nem játszanak a szó megszokott értelmében, hanem a folklór természetét követve végigélik a játékot, oly tökéletes átlényegüléssel, hogy ennek hatása alól senki magát ki nem vonhatja." (MAJOR) „A rendezőt dicséri, hogy tökéletes kollektív produkciót látunk, így senkit külön kiemelni nem lehet." (LUKÁCSY) „A remek együttes tagjait egyenként sem láttam még a színpadon egyszerűbbnek, igazabbnak, mint ebben a játékban. Valamennyiükre vonatkozik ez, ismert és népszerű művészekre, mint Almási Éva, Dőry Virág, Voith Ági, Harsányi Gábor és Juhász Jácint, s azokra is, akik – mint Telessy Györgyi, Császár Angela, Csikos Sándor, Fodor Tamás, Somhegyi György, Szendrő Iván és a még főiskolás Lukács Sándor – alighanem ezzel a sikerükkel válnak majd valóban ismertté." (MAJOR) Majd a 125. előadás kapcsán azt olvassuk, hogy „ehhez a jubileumhoz nemcsak a változó, ötletes és töretlen ensemble játék segítette az együttest, hanem az a fegyelem is, amely e két esztendővel ezelőtt bemutatott produkció előadásait végigkíséri." (JUBILEUM)

Források:

ABLONCZY László: Hej, cigányok! Bemutató az Irodalmi Színpadon. *Népszabadság* 1970. december 18.

BALOGH Ödön: Makinpot úr, az élettől megrugdosott. *Fejér megyei Hírlap* 1970. november 4.

BARTA András (a): Két egyfelvonásos az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1970. március 14.

BARTA András (b): Makinpot úr. Peter Weiss-bemutató az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1970. április 10.

BÁTKI Mihály: Tájékozódás az Irodalom Színpadnál. Beszélgetés Szendrő Ferenc igazgatóval és Selmeczi Elek dramaturggal. *Élet és Irodalom* 1972. március 18.

BÁTKI BRATMANN Mihály: Makinpot úr. *Élet és Irodalom* 1970. április 18.

(FEDOR): Hej, cigányok! Zenés játék az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1970. december 22.

FEJEK és krapekok. *Szervező* 1970. 1. sz.

GESZTI Pál: Századszor... Jubileum az Irodalmi Színpadon. *Film Színház Muzsika* 1972. január 29.

(H.) Mockinpot úr. *Film Színház Muzsika* 1970. május 23.

HEIMANN Ildikó: Szamártestamentum. A középkor világa az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1970. február 5.

IRODALMI Színpad – Fejek és krapekok. *Tükör* 1970. január 27.

JUBILEUM *Film Színház Muzsika* 1972. november 4.

KOLTAI Tamás (a): Bűnügyek antik és mai változatban. Hubay Miklós egyfelvonásosai az Irodalmi Színpadon. *Népszabadság* 1970. március 11.

KOLTAI Tamás (b): Makinpot úr. Peter Weiss-bemutató az Irodalmi Színpadon. *Népszabadság* 1970. április 8.

KÜRTI László: Rövidtávon. Hubay Miklós egyfelvonásosai. *Film Színház Muzsika* 1970. március 14.

LEHOTAY-HORVÁTH György: Makinpot úr. *Magyar Hírlap* 1970. április 14.

LUKÁCSY András: Hej, cigányok! Zenés játék az Irodalmi Színpadon. *Magyar Hírlap* 1970. december 23.

MAJOR Ottó: Cigányfolklór. *Tükör* 1971. január 5.

N. J.: Dalból, táncból, balladából. Az Irodalmi Színpad próbáján. *Film Színház Muzsika* 1970. december 12.

NAGY Judit: Hej, cigányok. Az Irodalmi Színpad műsora. *Film Színház Muzsika* 1971. január 16.

PÁRKÁNYI László színházi jegyzete az Irodalom Színpad Makinpot úr című előadásának tévéközvetítése elé. *Magyar Televízió* 1971. szeptember 25. 22.10 Leirata az OSZMI cikkgyűjteményében.

RIDEG Gábor: Két Hubay-egyfelvonásos. *Népszava* 1970. március 10.

SZAMÁRTESTAMENTUM *Szervező* 1970. 3. sz.

SZFINX. *Szervező* 1970. 1. sz.

TAKÁCS István: Stílusegység, merre vagy? *Színház* 1970. 9. sz.

W. E.: Cigánynépköltészet a pódiumszínpadon. A budapesti Irodalmi Színpad új bemutatója. *Dunántúli Napló* 1970. december 20.

AZ IRODALMI SZÍNPADON

Fodor Tamás 1970 és 1972 között szerepelt a Szendrő Ferenc igazgatta Irodalmi Színpadon, ahol többek között a Kerényi Imre rendezte Peter Weiss-darabban, a Mockinpott úrban játszott.

– Az Irodalmi Színpadon töltött időszakból mire emlékszel?

– Elsősorban egy nagy családásra. Kerényi Imrével dolgoztunk 1970-ben, a *Mockinpott úr* című darabot rendezte. Ezt a művet az amatőrök is szívesen játszották, később az Orfeo bábcsoportja is feldolgozta. Az Irodalmi Színpadon Horesnyi László volt a címszereplő, Madaras Józsi volt a másik főszereplő, a Halál. Mi Verdes Tomival az angyalokat játszottuk. Én száz százszázalékos lelkesedéssel vetettem bele magam ebbe a munkába, mert akkor rajongtam Kerényi Imréért vagy Bandiért (mert akkor még Kerényi Imre Endrének hívták).

– Miért rajongtál érte?

– Mert az első olyan ember volt, aki megtagadta az unalmas főiskolás játékot, és azt éreztem rajta, hogy egy fantasztikus, alternatív ember. Tudod, erős ütéseket kért, és a testet is tényleg le kell dobni. Vadállati jó dolgok születtek a próbákon, olyanok, amiket külföldön én már láttam. És azt mondtam, na végre kikerül egy rendező a főiskoláról, aki nem a megszokott hülyeségeket csinálja. Kerényi nagyon lelkesítő tudott lenni a próbákon, Ruszt óta nem találkoztam ilyen fickóval, aki ennyire időszerűen, ennyire állatian jól gondolkodott. Aki behergelt mindenbe minket. De láttam azt is, hogy a színészek ellenállnak neki. Nem akarták, hogy fetrengjenek a földön. Aztán jött a főpróba, amit megnézett a főiskola tanári kara, Kerényi mesterei. Akkor az volt a szokás, hogy megnézik a volt növendék rendezését még a bemutató előtt, és utána elmondják a véleményüket. Mi, színészek, meg a büfében vártuk Imrét. „Mit mondtak?" – kérdeztük. „Hát nagyon keserves volt" – válaszolta. „Hogyhogy keserves?" „Hát, elmondták a hibákat. És igazuk van. A tanáraimnak igazuk van." „Mi van?" – értetlenkedtem. „Hát azt mondták – válaszolta –, hogy ezek az ütések meg ezek a kemény dolgok teljesen feleslegesek. Mert elveszik a színésztől a játéklehetőséget. És én belátom, hogy igazuk van nekik, mert ők a tapasztaltak."

Ekkor összeomlott bennem valami. Azt mondtam magamban, hogy ez egy takony! Egy nappal ezelőtt még teljesen mást mondott! Még a főpróba előtt is mást mondott! Hát miért nem azt mondja, hogy befenyítették, és arra kényszerítik, hogy azt mondja nekünk, hogy ne így csináljuk! Megértem, hogy így kell viselkednie, ha dolgozni akar. De nem ezt mondta, hanem azt – bele a pofánkba! –, hogy a tanároknak igazuk van. Mert ők azok a rendezők, akik a magyar színházi életet meghatározzák…

Ez az ember így vált takonnyá a szemben. És onnantól kezdve ezt az embert nem néztem semminek. Érted?! Akkorát csalódtam benne, hogy utána nem hittem el neki semmit. Mert addig azt hittem, hogy most fog összetalálkozni a két vonal, a profik világa és az, amit az Egyetemi Színpadon elkezdtünk csinálni. De erre még hosszú évekig kellett várni…

Egyébként tanulságos Szendrő Ferencnek, az Irodalmi Színpad igazgatójának története is. Ezt később tudtam meg Hlatkinétől, aki az újpesti Duna Művelődési Házat vezette, és az Orfeo-ügy után befogadott bennünket.

Hlatkyné[1] mint illegális kommunista az úgynevezett 6/2-nek, az illegális újpesti pártsejtnek volt az egyik titkára. Ugyanennek a szervezetnek volt a tagja Szendrő Ferenc, az Irodalmi Színpad későbbi igazgatója, aki – amikor ott játszottam – az én főnököm is volt. Így hát nagyon érdekelt, hogy mit tud Hlatkyné Szendrő Ferencről, akinek a tehetsége enyhén szólva nem volt meggyőző a számomra az Irodalmi Színpadon. Kérdeztem is Hlatkynét, hogy mondja már meg, hogy mit csinált náluk az illegális pártsejtben ez a Szendrő Ferenc. Azt mondja: „ha elmesélem, az nagyon tanulságos lesz". „Hát mesélje el!" „Szendrőnek fogalma sem volt arról, hogy mi mit csinálunk – válaszolta. – Ő ugyanis csak a lakását adta kölcsön a taggyűléseinkre, méghozzá úgy, hogy nem is tudta, hogy mire használjuk. Mindig azt mondtuk neki, hogy Feri, van nálunk egy elvtárs meg egy elvtársnő, akiknek férjük meg feleségük van, de kéne nekik egy kégli, ahol időnként együtt lehetnek. De úgy kéne, hogy te ne legyél ott, és ne is tudj semmiről, mert az nagyon kínos lenne." „Természetesen" – mondta, és mindig kölcsönadta a jólszituált lakását a „taggyűlésekre", amelyekről neki fogalma sem volt.

De amikor jött a felszabadulás, akkor mondták neki, hogy Ferikém, te egy illegális kommunista vagy, nagyon rendes pali, így kapott érte egy színházat. Pedig csak a kéglikölcsönzés volt az ő illegális kommunista tevékenysége. Persze lehet, hogy ez csak legenda, mégis annyira jellemző volt Hlatkynéra meg a mi többi segítőinkre is, az egykori illegális kommunistákra, hogy mit tartottak a saját rendszerükről, hogy valójában hogyan is gondolkoztak.

Sok hasonló bolsevik asszonnyal találkoztam az életemben, akik az unokáikat látták bennünk, lázadókban, mert valójában nem szerették a fennálló rendszert. Úgy érezték, hogy mindez megcsúfolása – szebben fogalmazva: intézményesülése – az ő valamikori tiszta hitüknek. Ezek régi, nem vagyongyűjtő, nem maguknak harácsoló párttagok voltak, akik még az illegális mozgalomban szocializálódtak. Valószínűleg sose voltak naivak, de a szemléletük, a vágyaik és az ifjúságukhoz kötődő, az illegalitás romantikájához kötődő mivoltuk valahogy megértőbbé tette őket azoknak az irányában, akik valamilyen ellenzéki gondolkodást képviseltek. Ezért támogattak bennünket.

Különben Szendrő Ferenc az Egyetemi Színpadot versenytársnak tekintette, a nagy riválisnak, és nem egyszer nyíltan meg is akarta fúrni. Az Egyetemi Színpaddal szemben ő egy nagyon vonalas irodalmi színpadot hozott létre.

1 Hlatky Jánosné dohánygyári munkásként tanult tovább és került különféle szakszervezeti tisztségekbe, majd a Művelődési Minisztériumba. 1964-től a Duna Művelődési Ház igazgatója volt.

A PINCESZÍNHÁZBAN

A húszas évei második felében járó Fodor Tamás 1969 elejétől szerepelt a Pinceszínházban, majd ősztől – miközben az Irodalmi Színpadon is játszott – intenzívebben kezdett el dolgozni itt, a következő két évadban pedig több előadást is rendezett.

A Török Pál utca 3. szám alatt 1962-ben a Kosztolányi Művelődési Ház létrehozásakor a pincét is kialakították. Először az Astra Bábegyüttes játszott itt, majd 1966 januárjában a Budapesti Ifjúsági Színpadot költöztették ide a Fehérvári úti Fővárosi Művelődési Házból.[1] Ettől kezdve fiatal, főleg középiskolás színjátszók színháza lett a hely.

„A Pinceszínház: ragadványnév. Részben a helyszínt jelöli, a boltíves vörös téglás pincét, s részben a színház ifjúsági és kísérleti jellegét. De utal a külföldi példákra is, s valami izgalmas, romantikus íze van ennek a szónak. A nézőtér kicsi, és ezért családias. Száz férőhely van benne. Egyetlen ajtó vezet befelé, s ezen a bejáraton közlekedik mindenki: a nézősereg éppúgy, mint a szereplők. A nézőteret csak egy keskeny sáv, s a dobogónyi magasság választja el a színpadtól, s így semmiféle korlát, láthatatlan fal nem magasodik a nézők és a színpadon mozgók között" – szól egy 1966-os leírás a helyszínről. (Somos)

Ugyanebből az évből egy másik cikk így mutatja be a Pinceszínházat: „A Török Pál utcai hármas számban leballag az ember egy szűk lépcsőn – szidhatták is a Tüker emberei ezt a keskeny lejáratot –, és színházba érkezik. Kedves, meghitt, romantikus hangulatú színházba. A téglafalat fehérre meszelték, amitől persze téglafal maradt. Itt-ott színes ábrákat pingáltak rá, amelyek alól penészfoltok ütnek ki. … A színpad mögött egyetlen helyiség: az öltöző. A lányok többnyire a szomszédos, valódi fáskamrában öltöznek át." A színpad tagjai azon kívül, „hogy színházat játszanak, színháztörténeti, képzőművészeti, zenei, beszédtechnikai, mozgásművészeti stúdiumokon vesznek részt". (– hm –) (Ehhez egy másik interjúban Bende Miklós igazgató-rendező a következő megjegyzést fűzi: „Maga azt kérdezte, hogy mit kapnak még a gyerekek, s ezt szinte minden magyar felveti… De a nyugati vendégek, amikor már aprólékosan mindent végigkérdezgettek, így érdeklődnek: és a tagoknak mennyit kell fizetniük azért, hogy ennyi mindenre megtanítják itt őket?" – Somos)

A következő évben a Pinceszínház új vezetője, „Léner Péter, a Thália Színház fiatal rendezője a következőket mondja: Nem vagyunk színésznevelő-intézet, csupán felhasználjuk a fiatalok színház-szeretetét. Amatőr gyerekekből akarunk kialakítani színház-, művészetértő közönséget." (Művészet)

Ezzel szemben a valóság az – mint egy későbbi cikkből kiderül –, hogy a „legtöbbjük – amint itt az öltözőben körülöttem állók: Hoffinger András, Gyabronka József, Korcsmáros György, Szabados Zsuzsa – színész szeretne lenni. Most ebben az évben hármat vettek fel közülük a főiskolára, s jövőre is többen próbálkoznak először, másodszor vagy harmadszor." (Székely) Valóban sokan kezdték a pályafutásukat a Pinceszínházban, többek között Gálvölgyi János, Gyabronka József, Korcsmáros György, Szabados Zsuzsa, Hernádi Judit, Igó Éva, Lukáts Andor, Mácsai Pál, Szakácsi Sándor, Kaszás Attila.

„Pinceszínházi stílus"

Ekkor már – 1969 januárjától – új vezetője volt a Pinceszínháznak: Keleti István került az intézmény élére. Ő korábban a Műszaki Egyetem Irodalmi Színpadát vezette, amely társulat 1968-ban felvette a Szkéné együttes nevet. Ugyanebben az évben elkezdték – jórészt társadalmi munkában – a próbatermük – a háború előtti egyetemi díszterem felső részén kialakított előadóterem – színházzá történő átépítését. (A Szkéné Színház végül 1970 tavaszán nyílt meg.)

Keleti István a Török Pál utcában azt folytatta, amit elődei kialakítottak: elsősorban középiskolásokból álló társulatot működtettek. „A Pinceszínház volt Keleti főműve. Itt tudta leginkább érvényesíteni meggyőződését, hitvallását, fanyar humorát és bölcsességét. És itt teljesedtek ki igazán kivételes színészpedagógiai képességei. Növendékei között a mai magyar színház számos kiválósága viszi tovább tanításait, szellemét és a Pinceszínházban szerzett tapasztalatait" – emlékezik Balogh Géza.

Keleti Istvánnal együtt került a Pinceszínházba Mezei Éva rendező, aki korábban az Egyetemi Színpadon is dolgozott, sőt Fodor Tamás sok esetben az asszisztense volt, így természetes, hogy hívta őt is *Guzmi* című rendezéséhez, amely valószínűleg a Pinceszínház új vezetésének bemutatkozó műsora volt. (Az előadás sok szempontból az Universitas kabaréit folytatta.) „Van benne táncdal és vers, próza és dszessz, tánc és bábjáték. Vagyis varieté műsor ez a javából. De irodalmi varieté. Két közkedvelésű táncdal között elmondanak egy Morgenstern-verset, elénekelnek egy megzenésített Weöres-verset, egy-egy spirituálét (kitűnően), egy gitárművész (Kecskés László) a bánat mélyebb húrjain játszik, a

1 A Pinceszínház születését így idézi fel az Astra egykori vezetője, Vízvári László: A „Török Pál utcában (a Kálvin tér közelében) megkaptunk egy 17 méter hosszú bolthajtásos pincehelyiséget, amely azelőtt kovácsműhely, majd szenespince volt. Kétéves munkával ebből egy kitűnő bábszínházat építettünk. A színpadtér területén a bolthajtás eltávolításával (mérnöki tervezésű statika biztosításával) összevágtuk vele a felette lévő szintet, és itt építettem meg az egyik Aurora-tag, Sztrilich Ákos segítségével a színház fémvázas zsinórpadlását. Ez a színház mindent tudott, amit egy bábszínháznak tudnia kell, az összes műfajt lehetett benne játszani a kesztyűsbábtól a marionettig. A megnyitó ebben a színházban Prokofjev *Hamupipőke* c. műve volt Koós Iván tervezésében, 1962-ben. Itt tartotta 1963. évi közgyűlését a magyarországi UNIMA-szekció is. … Ennek az új budapesti színháznak hamar híre ment, többen is megkívánták, úgyhogy hamarosan el is vették tőlünk a KISZ részére. Ők élőszínháznak rendezték be. Ma, 40 év múltán is működik Pinceszínház néven." Kemenes László: *Interjú Vízvári László piarista atyával.* 2019. április 8. https://www.mpdsz.hu/hir/interj%C3%BA-v%C3%ADzv%C3%A1ri-l%C3%A1szl%C3%B3-piarista-aty%C3%A1val *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

nagyszerű Astra bábegyüttes pedig elragadó cirkuszszámot ad elő kék pöttyös sárga lábú lovacskákkal és gimnazista istállómesterrel. A Belvárosi Ifjúsági Színpad tagjai paródiákat adnak elő. ... Tisztiiskolások fúvós szextettje tarkítja a műsort, melyet Fodor Tamás konferál, és sok tehetséges és lelkes, játékos kedvű és elmélyült fiatal lány és fiú mellett olyan tehetség is megmutatkozik, mint Szakácsi Sándor. (Csak minél kevesebbet fellépni és minél többet tanulni.)" – írta M. G. P.

Szerinte a műsort rendező Mezei Évának „jelentős tapasztalatai vannak a kisszínházi forma kialakításában. A lengyel, csehszlovák és francia kisszínpadok, diákszínházak formai tapasztalatait tehetségesen ömleszti bele a mi színházi sajátosságainkba, és az már ebben a több szempontból még kezdetleges műsorban is világosan látszik, hogy a pinceszínházi stílus alakulóban van. Nem a felnőtt színházak konkurenciája akar lenni, hanem vad és tarka, okos és időszerű, mozgékony és mozgalmas, dinamikus színházi forma, ami végsőkig fellazított kereteivel alkalmassá lehet arra is, hogy később kicsiszolt eredményeit átadja a nagyszínházaknak is." (M. G. P.)

Diákpamfletek

Ebben a „pinceszínházi stílusban" készítette el Fodor Tamás első itteni rendezéseit is. Először 1969 őszén *Bolondóra* címen egy lyukasóra történetét vitte színre, ami műfaji meghatározása szerint két részből álló diákpamflet volt. (Bolondóra)

„A Pinceszínház fiatal közönsége ... a színpadon önmagát láthatja viszont – írja az előadásról beszámoló cikk. – Ez az egészséges és önfeledt találkozás pedig néző és színjátszó között azért jöhet létre, mert a színház lelkes amatőr művészei nem akarnak mindenáron figurát teremteni, hanem vérből önmagukat adják, de ezt viszont őszintén és tisztán, minden sallangtól mentesen, az ifjúság szárnyakat adó igyekezetével." (Ágh)

Ennek némileg ellentmond, hogy egy másik cikk szerint a színpadon különféle diáktípusok jelennek meg: „egy vásott, egy Móricka, egy papjancsi, egy mázlista, egy tátottszájú, egy stréber, egy zseni, egy szekszi, egy nyafi, egy ártatlan, egy mimóza, egy tizenharmadik és két igric". (Bolondóra)„A közönség együtt játszik a szereplőkkel. Magukénak érzik az előadást, a mondanivalót, a humort – szól a beszámoló az előadásról –, vannak olyan pillanatai az előadásnak, amikor az ember szinte szeretne közbeszólni, részesévé válni a játéknak". „Lényegében ez is a célunk – mondja Fodor Tamás, a jó dramaturgiai érzékkel megkomponált műsor összeállítója és sodró iramot diktáló rendezője –, nem rettegünk az úgynevezett rosszalkodóktól, közbeszólásoktól és általában a hangos és közvetlen megnyilvánulásoktól, mert azt szeretnénk, hogy a színpad és a nézőtér között mindig eleven és élő kapcsolat legyen." (Ágh)

A felhasznált irodalmi anyagból – „ahogy a színlap írja, a »torzított« szerzők között szerepel Pierre Berton, Jean Effel, Darvas Szilárd, Gádor Béla, Gyárfás Miklós, Kaján Tibor, Feleki László, Karinthy Frigyes, Stephen Leacock, Tabi László, sőt még Shakespeare is" (Bolondóra) – összességében „vérből diákkomédia" születik, amely „a Pinceszínház áldozatkész tagjainak együttessé érését"-t is szolgálja. Végeredményben „a fiatal és még – úgy érzem – sok érdekes meglepetést tartogató rendező, Fodor Tamás ars poeticáját igazolja: a színház az önfelfedezés egyik szertartásos aktusa." (Ágh)

Ugyanezt a „pinceszínházi stílust" képviseli a következő évad Fodor Tamás rendezte bemutatója is. „A társulatnak fennállása óta legerősebb oldala a diákkabaré volt. Ezen hagyomány folytatásának tekinthető a Karinthy Frigyes: *Az emberke tragédiája* zenés, marionett-bábszínház formában előadott változata, kedves, diákos előadása" – írta 1971-ben Nánay István. Majd azt is hozzátette, hogy „az előadásban beért Fodor Tamás rendező kétéves nevelő-előkészítő munkája".

A Magyar Rádió 1971-ben országos versenyt hirdetett irodalmi színpadok és amatőr színjátszók számára (a sorozat később is folytatódott, a felmenő rendszerű verseny fontosabb fordulóit közvetítették is). A Pinceszínház a versenyre *Az emberke tragédiáját* nevezte, amelynek rendezéséért az (1971. június 15-én, a Madách Színházban tartott) országos döntőn Fodor Tamás fődíjat kapott.

Akinek meg kell halnia

Fodor Tamás harmadik pinceszínházi rendezése már komolyabb vállalkozás volt. Ez Nikosz Kazantzakisz[2] *Akinek meg kell halnia* című regénye alapján készült. Az előadás – a színlap szerint – a színpadi ballada műfajmegjelölést kapta, és a regény mellett Ladányi Mihály, Pass Lajos és Váci Mihály versei és egy XVII. századi passiójáték részletei is megjelentek benne.

Kazantzakisz 1948-ban írta regényét, amelyből 1956-ban Jules Dassin rendezésében film is készült. A mű akkoriban sokat olvasott, népszerű könyvnek számított, magyarul is több kiadást ért meg.[3] A történet egy törökök által megszállt kisázsiai görög településen játszódik 1920-21-ben. A faluban hétévente passiójátékot adnak elő, amelyhez az elöljárók beleegyezésével a helyi pópa válogatja ki a szereplőket. A szerepeket egy évvel korábban hirdetik ki, hogy mindenkinek legyen ideje felkészülni rá, azaz méltóvá válnia ahhoz, amit játszik.

Ezúttal Manolioszt, a fiatal pásztort választják ki Jézus szerepére. Az előkészületeket azonban beárnyékolja, hogy egy falunyi háborús menekült érkezik, akiket a helybeliek nem látnak szívesen. A helyi pópa is kiutasítja őket, hogy elkerülje a török elöljáróval való konfliktust. Manoliosz viszont komolyan veszi a szerepét, néhány társával együtt segíteni próbál a menekülteken. Ezek után a tervezett passiójáték már nem egyszerű játék: jelenetei leképeződnek a való életben, és a falusiak fel sem fogják, hogy ugyanazokat a tetteket hajtják végre, amelyeket hétévente elítélnek a passiójátékokkal.

Nánay István szerint a pinceszínházi előadás alkotói „az irodalmi művet keretnek és apropónak szánták, hogy a görög szabadságharcosokról s mindazokról a fizikailag vagy »csak« lelkileg elnyomottakról szóljanak, akikben él a jobbért, az emberibbért való küzdés heve". A kritikából képet kaphatunk magáról az előadásról is: „A színpadkép egyszerű. Fekete körfüggöny, a függönyön újságpapírból egy torz kereszt, a színpad közepén sugár-

2 Nikosz Kazantzakisz (1885–1957) görög író és filozófus. Leghíresebb műve a *Zorba, a görög* című regénye (1946), amely igazán ismertté az Anthony Quinn főszereplésével készült 1964-es filmváltozat alapján vált. Másik híres műve az 1951-ben írt *Krisztus utolsó megkísértése*, amelyből Martin Scorsese 1988-ban készített filmet. Mind a könyv, mind a film a katolikus egyház tiltakozását, tiltását váltotta ki.

3 Először 1961-ben jelent meg magyarul, majd 1964-ben, 1973-ban és 1981-ben is.

irányba összerakott deszkák halmaza. Az előadás kezdetekor a szereplők egy kupacban görög és ismert nemzetközi forradalmi dalokat énekelnek. Majd sötét lesz, és kezdődik a passiójáték."

A leírásból az derül ki, hogy az *Akinek meg kell halnia* sok szempontból folytatta Fodor Tamás Grotowski szellemében az Egyetemi Színpadon készített „kegyetlen színház"-át, a *Rampát*. Másrészt itt is megjelent a tárgyak metamorfózisa, ami az elkövetkezőkben is fontos jellemzője lesz Fodor rendezői világának. „Kegyetlen játék – írja az előadásról Nánay. – Olyan játék, ahol az emberi testtel kell kifejezni mindent. A szenvedést, a nyomort, a megalázottságot, a félelmet, a dacot és a mindezeken felül emelkedő, eltiporhatatlan győzni akarást. Kellék alig van: a deszkák, a keresztet szimbolizáló újságpapírok, egy lánc. S mi mindenre lehet ezt a pár tárgyat felhasználni! A deszkák hol a munkavégzés eszközei, hol kínzó és kivégző alkalmatosság, hol »csak« ritmust keltő tárgyak. S az újságpapír a szimbólumból fokozatosan tárgyiasul, lesz élelem, amivel leszerelhető és megvásárolható az Ember, s lesz Jézus-Manoliosz töviskoszorúja, s a végén a színpadot borító szemét."

A kritikus összességében „rendkívül érdekes és izgalmas színházi kísérletnek" tartja az előadást. „Remek ritmusa és tempója van... Egy pillanatra sem tud a néző »kiszállni« a történésből, a fizikai cselekvések, hanghatások sokkírozó menetéből." Ugyanakkor nem hallgatja el hiányérzeteit sem: „A rendezés fölé nő az irodalmi alapanyagnak, a szerkesztés elmarad a színpadi megvalósítástól. Nem sikerült megalkotni az előadás szakaszonként emelkedő ívét. A szereplők időről időre kilépnek a darabból, mintegy tiltakozva az embertelenül kíméletlen játék folytatása ellen. Ez így formális, esetleges megoldás, mivel a »kilépések« nem egy-egy fokozódó játékperiódus lezárói, ellenpontozói. Az egymás sarkába lépő, a közönséget lehengerlő játékelemek egy idő után hatástalanítják egymást, vagy legalábbis nem hoznak létre már többé növekvő feszültséget." (Nánay)

„A formákba belemerevedett színházi élettel szemben"

Az *Akinek meg kell halnia* című Fodor Tamás rendezésre inkább érvényesek Molnár Gál Péter gondolatai a „pinceszínházak", kisszínházak szerepéről, mint azon diákpamfletekre, amelyek kapcsán kifejtette őket. „Nemrégiben heves viták dúltak a pince-, padlás- és egyéb kisszínházak körül. A megmerevedett felépítésű hivatásos színházakkal szemben sokan innen várták színházi életünk megújulását. ... Mert igaz az, hogy a század valamennyi jelentős színházi mozgalma (a Theatre Libre-től[4] Sztanyiszlavszkijon[5] át a New

4 A 19. század végi színházi megújulás egyik fontos műhelye. André Antoine alapította 1887-ben Párizsban. Elsősorban a naturalista (és szimbolista) drámák meghonosítására törekedett, játékstílusában a naturalizmust és realizmust egyesítette. Többek között Ibsen, Tolsztoj, Strindberg, Hauptmann műveit játszották. Súlyos pénzügyi válság miatt 1894-ben Antoine egy másik igazgatónak adta át a színházat, amely még 1896-ig működött.

5 Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij (1863–1938) az egyik legnagyobb hatású színházi rendező. 1898-ban Nyemirovics-Dancsenkóval együtt alapította meg Moszkvában a Művész Színházat, ahol többek között Csehov és Gorkij műveit vitték sikerre. Az egyéni színészi teljesítmények helyébe az együttes játék, a produkció egységének követelményét állították. Sztanyiszlavszkij elmélete alapjaiban változtatta meg a színházról való felfogást. Színészképző módszere az egész világon elterjedt, sőt az 50-es években nálunk egyfajta dogmává is merevedett.

Fent Gyabronka József, háttal Vági Zsuzsa, jobbra lent Popov István
Akinek meg kell halnia (1971) | Fotó: archív

York-i Actor' Stúdióig[6] és Grotowskiig) a műkedvelőkből, félműkedvelőkből rekrutálódott, csak az anyagi és konvencióbéli kötöttségektől megszabadult »versenyen kívüliek« hozták, hozhatták meg a formákba belemerevedett színházi élettel szemben a friss eredményeket.

Minden eddigi terv vagy kezdeményezés olyan formákat sejtetett, amelyek egybevágtak a működő nagyszínházak műsorával, működésével. Ugyanazt akarták, csak kicsiben. Ugyanolyan darabokat – csak jobbakat –, ugyanúgy játszani – csak jobban. Ez volt a program. Ez pedig programnak kevés. A kisszínházi formák arra születtek, hogy más feltételek között, más erőkkel, más közönségnek, mozgékonyabban alakítson ki egy új stílust, kísérletezzen ki olyan színházi megoldásokat, amik a nagyszínház anyagi és erkölcsi működése közben nem kísérletezhetők ki."

„Nem elhanyagolható szempont az sem, hogy ez a mozgékony színházi forma könnyebben talál utat a diákokhoz, egyetemistákhoz és a munkásfiatalsághoz. Ne áltassuk magunkat: nem lehet ugyanazzal a színházi produkcióval hatni az említett rétegekre és az évek óta rendszeres bérlőkre, premierlátogató polgári közönségre. Szükségesnek látszik a differenciáltabb színházi élet, a választás demokratizmusa. ... Új, szokatlan formákra van szükség, új és szokatlan hangra, hogy színházba szokjon az új közönség." (M. G. P.)

6 A Sztanyiszlavszkij módszerére épülő, rendkívüli hatású színészképző műhelyt 1947-ben alapította Elia Kazan, Cheryl Crawford és Robert Lewis. 1951-től a haláláig Lee Strasberg (1901–1982) vezette az intézményt.

Viharfelhők a boldogság-sziget egén

Ezt a szokatlan hangot kereső, friss eredményeket teremtő, új közönséget megszólító kiszínházat Fodor Tamás végül nem a Pinceszínházban csinálta meg. Ugyanis az *Akinek meg kell halnia* bemutatója környékén konfliktusba keveredett a színház vezetőjével, Keleti Istvánnal.

Ez a feszültség csak részben volt esztétikai természetű. „Tudod, hogy fenntartásaim vannak a grotovszkizálás hazai, ill. áthonosítási törekvéseivel szemben, de tudod azt is, hogy ez nem vezet oda, hogy kerékkötője legyek bármiféle kísérletnek, amiből kipattan bármilyen cserebogár" – írta a 44 éves Keleti István egy levélben a 29 éves Fodor Tamásnak. Ugyanakkor az igazgató arra is figyelmezteti a rendezőt, hogy ne éljen vissza azzal a lehetőséggel, amit tőle kapott, azon kevés lehetőség közül, „amit adni egyáltalán rajtam múlik".

„Szeretettel működöm együtt Veled, beleértve az együttműködésbe a kisebb-nagyobb ütközések, súrlódások körét. Mindenben igyekszem teret adni képességeid kibontásához, ha ez az igyekezet nem keresztezi egyéb elkötelezettségeimet, »hivatali« vagy becsületbeli kötelességeimet. Élj hát velem, mint egy eszközzel, de ne élj vissza ezzel; nem szabadna, hogy olyan helyzetbe hozz, hogy tudva vagy tudatlanul akár, elveszítsem a magam vétlenségét. Akkor már nem lennék többé az a tiszta lap, amelyre fel lehet írni jobb sorsra érdemes, »mentelmi jogra« jogosult tehetséges fiatalok nevét. Kérlek, segíts nekem abban, hogy béke legyen olajfáink alatt" – írta Keleti István. (Idézi Fodor)

Hogy mivel fenyegette Fodor Tamás és a köréje gyűlt békétlenek a Pinceszínház nyugalmát (és Keleti István kötelességeinek teljesítését), azt utólag csak kikövetkeztetni lehet. Nyilván ebben szerepet játszott, hogy Fodor Tamás számára nem volt természetes az a familiáris légkör, amely a Pinceszínházban uralkodott, mert az Egyetemi Színpadon máshoz szokott. Másrészt ekkoriban Fodor Tamás egyre nagyobb társadalmi aktivitást mutatott. Például 1971 februárjában a Dalos György és Haraszti Miklós éhségsztrájkja ügyében[7] szolidaritási aláírásokat gyűjtött. (Eljutott például Ruttkai Évához is, így Latinovits Zoltán is aláírta a tiltakozást – Markovits.) De nyilván az is zavarhatta Keletit, hogy a Fodor által a Pinceszínház fölötti Kosztolányi Művelődési Otthonban szervezett sorozat, az *Új hullám a magyar költészetben* felkeltette a belügyi szervek „érdeklődését" is.

„Az azóta elhunyt Popov István*, a rendezőként elhíresült Gaál Erzsi*, az azóta bohócként ismert Vági Zsuzsi, bizonyos fokig Lukáts Andor jelentette – természetesen velem, s az általam a színházhoz közelítő Pass Lajos költővel –, jelenthette Keleti számára azt a fenyegető felhőt, amely borússá változtathatta volna az ifjúság derűjét, s nem utolsó sorban komoly viharokat idézhetett volna elő az »aranyember« hihetetlen nehézségek árán védelmezett boldogság-szigete egére" – kommentálta Keleti levelét Fodor Tamás. (Mindehhez az emlékkönyv szerkesztője a következőt illeszti Keleti István cédulái közül: „Fodor problematikus, de zseniális. Akkor is zseniális lesz – ez nehezebben kinőhető –, mikor már nem lesz problematikus.")

7 Dalos György és Haraszti Miklós 1971 februárjában és márciusában folytatott huszonöt napos éhségsztrájkot. Ennek előzménye, hogy Dalost 1970 júniusában „a népi demokratikus államrendre aggályos tevékenységének korlátozása, illetve államellenes bűncselekmények elkövetésétől való visszatartása érdekében" Budapest területén rendőri felügyelet (ref) alá helyezték. Ez azt jelentette, hogy este kilenctől hajnali öt óráig nem hagyhatta el a lakását, a fennmaradó időben nem járhatott összejövetelekre, nyilvános szórakozóhelyekre, Budapest területéről nem léphetett ki. Köteles volt minden vasárnap reggel kilenc órakor jelentkezni a legközelebbi rendőrőrsön, a hatóság pedig a kijárási tilalom alá eső időben bármikor megjelenhetett, hogy otthonlétét ellenőrizze. Harasztit egy hónappal később hasonló büntetéssel sújtották. Dalos és Haraszti megállapodtak abban, hogy ha a hatóságok fél év múlva meghosszabbítják a rendőri felügyeletet – mint ahogy ez meg is történt –, akkor a polgári engedetlenség eszközéhez folyamodnak, azaz megtagadják a rendőrőrsön való kötelező jelentkezést. Lépésüket nyilatkozatban indokolták, amelyet nemcsak a hatóságoknak, hanem vezető közéleti és kulturális személyiségeknek is elküldtek. Erre válaszként a hatóságok 1971. február 11-én este mindkettőjüket előállították, és közölték velük, hogy a ref szabályainak megszegése, azaz „a szocialista együttélés normáinak megsértése" miatt közigazgatási szinten huszonöt napos elzárásra ítélték őket, amelyet a baracskai internálótáborban kell letölteniük. Dalos és Haraszti ekkor jelentette be az éhségsztrájkot, amelyet a büntetésük végéig betartottak, bár másfél hét múlva az engedélyük nélkül mestersége sen táplálni kezdték őket. A történteket Dalos György részletesen elmeséli a *Mozgó Világ* 2000. márciusi számában.

Források:

Ágh Tihamér: A „Bolondóra" komoly tanulsága. *Magyar Ifjúság* 1969. november 7.
Balogh Géza: Két arckép. Keleti István és Kovács Ildikó. *Criticai Lapok* 2013. 5–6. sz.
Bolondóra a Török Pál utca 3.-ban. *Ország-Világ* 1969. október 13.
Fodor Tamás: Pásztori levél a 70-es évek elejéről. In *A színház csak ürügy. Keleti István utolsó ajándéka.* Irodalom Kft.; Journal Art Alapítvány, Budapest, 1996. 74–77. o.
(– hm –): Lejárat jobbra. *Tükör* 1966. április 5.
M. G. P.: Pinceszínház. *Népszabadság* 1969. február 12.
Markovits Ferenc: Interjú Fodor Tamással. Az interjú az 1956-os Magyar Forradalom Történetének Dokumentációs és Kutató Intézete Oral History Archívuma részére készült. 2005. Kézirat.
Művészet a boltívek alatt. *Magyar Ifjúság* 1967. március 18.
Nánay István: Van-e amatőr színház? *Színház* 1971. 10. sz.
Somos Ágnes: Esték a pincében. *Ifjú Kommunista* 1966. 12. sz.
Székely Gabriella: Nóra. *Magyar Ifjúság* 1970. november 27.

A PARTIZÁN ATTITŰD

A huszonkilenc éves Fodor Tamás többfelé tájékozódott. Miközben játszott az Irodalmi Színpadon, dolgozott a Pinceszínházban is. Eközben 1971 elején – az Orfeo szerelme készítése kapcsán – találkozott először Malgot Istvánnal és az Orfeóval. Kapcsolatuk később folytatódott. Pór György, a néhány évvel korábbi „maoista összeesküvés" vezetője is ajánlotta Fodornak a társaságot.

– Miközben játszottál az Irodalmi Színpadon, megmaradt a kapcsolatod az amatőr színjátszással is.

– Így van. 1971 elején a Pinceszínházban kezdtem dolgozni. Mint említettem, Mezei Éva rendezett az Egyetemi Színpadon, és én voltam az asszisztense. Aztán Éva odakerült Keleti Pistához a Pinceszínházba. Különben Keleti Pistával is dolgoztam, amikor az Egyetemi Színpadon átvette fél évre a szavalókör vezetését, mert Éva beteg volt.

A Pinceszínházban Éva csinált egy bemutatkozó estet *Guzmi* címmel, ahol mindenféle dolgok történtek, én konferáltam, és a segédrendezője is voltam. A második előadás már a saját rendezésem volt, ebben félig paródiák voltak. A Pinceszínház akkori tagjai Szakácsi Sanyi, Szerencsi Éva, Sörös Sanyi, Korcsmáros Gyuri szerepeltek benne. Ők voltak az én színészeim az első időkben. Meg Hűvösvölgyi Ildikó, Gyabronka…

A Pinceszínházban megrendeztem *Az emberke tragédiá*ját – a Karinthy-félét –, amivel megnyertük a *Szóljatok szép szavak* című országos színjátszó versenyt, amit a televízió is közvetített. Ekkor ez hihetetlen híres előadás lett. Azt hiszem, Gyabronka volt Ádám, Korcsmáros Gyuri Luciferkó, Lukáts Andor, Gaál Erzsi voltak még benne.

Ekkor az a kérdés merült fel, hogy megyek-e tovább ezen az úton, vagy megcsinálom a saját ügyemet. Természetesen az utóbbit választottam.

'71 márciusában a Pinceszínházban megrendeztem Pass Lajos átiratában Kazantzakisznak az *Akinek meg kell halnia* című művét. Már maga a témaválasztás is azt jelentette, hogy egy olyan sorsot akartam drámai helyzetbe hozni – mint amilyen a főszereplő fiatal srácnak a sorsa –, aki kvázi végigjátssza egy baloldali Krisztusnak a szerepét. Elolvasva az összes evangéliumot Mátéét találtam leginkább alkalmasnak arra, hogy arra az idézetre építhessek mindent, hogy *„nem azért jöttem, hogy békét hozzak, hanem kardot"*.

Azt gondoltam, hogy Kazantzakisz szövege nem igazán alkalmas arra, hogy darabot írjak belőle. Fogtam hát Pass Lajos összes versét, és összeollóztam belőlük egy olyan dialógot, amely sok szempontból rímelt a regényre. Nem biztos, hogy jó előadás volt, de

mindenesetre sikerült vele az addig békésnek látszódó Keleti István-féle Pinceszínházban egyfajta palotaforradalmat kirobbantani. Ettől komolyan megijedt mindenki, hogy most majd valamiféle belső lázadás következik.

Ekkor Keleti Pista keményen lépett fel – bár végig résztvevően szeretett minket, és lehetőséget adott, hogy azt csináljak, amit akarok. De ezzel az előadással túlléptem egy határt, ameddig Pista tudta még tartani a hátát. Akkor a KISZ-é volt a Pinceszínház, és valószínűleg a politikai feletteseink is odafigyeltek erre az ügyre, legalábbis ezt láttam Keleti egyik igazoló leveléből. Később ő is írt nekem egy levelet, hogy itt nem folytathatjuk a munkát, pedig nagyon szeret engem, és sajnálja, hogy szakítanunk kell, de fellázítottam mindenkit. Keleti Pista szerint rossz politikai irányba viszem a fiatalokat. Erről szól az ő nagyon komoly levele, amelyben kér, hogy ne vezessem rossz felé a diákokat. Mert a srácok forradalmiak lettek, nem hisznek már sem a KISZ-ben, sem a pártban, sem az országban, semmiben. (Amúgy Dalos György és Haraszti Miklós éhségsztrájkjával kapcsolatban mindenkivel aláírattam a tiltakozást.) Ezért nekem el kell mennem. De akkor én már egyértelműen ebbe az irányba haladtam. Így hát elkezdtem keresni magamnak egy másik helyet, ahol a politikai irányt nem a KISZ ellenőrzi.

Ugyanakkor azt is gondoltam, hogy a Pinceszínház nem egy társulat, inkább arra rendezkedett be, hogy ugródeszkát jelentsen azoknak, akik a színművészeti főiskolára akarnak menni. Itt mindenki csak színész akar lenni, én pedig azt akarom, hogy ne színészek legyenek, hanem társulat legyünk, amelyik akar is valamit.

Akkor határoztam el, hogy kilépek innen, és keresek valami helyet, ahol együtt dolgozhatunk… Akkor jött az Orfeóval való találkozás. De Popov Isvánt, Gaál Erzsit, Lukáts Andort szerettem volna magammal vinni, őket hívtam át az Orfeóba. El is kezdtünk próbálni, de Lukáts Andor mamájával voltak problémák Kaposváron, és ő azt mondta, hogy inkább elmegy díszítőnek Kaposvárra. Így csak Popov István és Gaál Erzsi jött velem.

– És hogy kerültél kapcsolatba az Orfeo csoporttal, illetve vezetőjével, Malgot Istvánnal?

– Ennek az az előzménye, hogy 1967 tavaszától Pass Lajossal, később pedig a barátaival történt találkozás, aztán a francia mániám, hatvannyolc, majd a Pór Györggyel* való megismerkedés után elindultam az új baloldal felé. '71 januárjában, azt hiszem, Bálványos Huba lakásán találkoztam Malgottal és az *Orfeo szerelmé*vel. Arra kértek, hogy adjam a hangomat a Györe Imre szövegére készült bábelőadásukhoz. Aztán márciusban, a Pinceszínházban készített rendezésem, az *Akinek meg kell halnia* bemutatója előtt három nappal tartottunk egy nyilvános próbát, amire meghívtam az egész Orfeót. Mert ez az előadás is a politikai színház felé indult el '71 tavaszán.

– Miért hívtad meg őket?

– Azért, hogy megmutassam, most én így gondolkodom, és ha kell, csinálok egy színházat az Orfeo keretein belül, ahol addig egy amatőr irodalmi csoport működött.

– Színházi ambíciók vagy inkább politikai-társadalmi ambíciók vittek közel az Orfeóhoz?

– Nem vált el ez a kettő. Igazából az Egyetemi Színpadon sem vált el a kettő. Mert ha csak a színházat akartam volna választani, akkor el kellett volna mennem színésznek, vagy be

kellett volna iratkoznom a főiskolára. A hiúságomnak persze hízelgett, hogy én színész vagyok, de akkor is volt bennem egyfajta partizán attitűd, azaz hogy én úgy vagyok színész, hogy igazából nem vagyok az. Erre tudatosan törekedtem is, és mindenkit hasonlóra szoktam biztatni, hogy ne tegye fel az életét egyetlen dologra, mert ha nincs más alternatíva számára, akkor nem lehet szabad ember. Akkor nem tud szabadon dönteni. Nem tud egyszerűen odébb állni, és belekezdeni valami másba, mikor úgy érzi, hogy valami olyasmiben vesz részt, amihez már nincs köze.

Én ennek szellemében próbáltam élni. Az egyetemen végig arra gondoltam, hogy megszerzem a diplomámat, de közben foglalkozom a színházzal is. A színházban, miközben amatőrök voltunk, arra törekedtem, hogy professzionálissá váljak. De színészként tudtam, hogy van tanári diplomám, tanárként – amit azért foglalkozásszerűen nem gyakoroltam – tudtam, hogy rendezni is tudok. Később, amikor politikával foglalkoztam, akkor fontosnak éreztem, hogy folytassam a színházat is. Tudtam, hogy nem lehetek csak képviselő, mert akkor egyfolytában attól rettegnék, hogy benne leszek-e a következő országgyűlésben. Így bármikor vissza tudtam menni a színházba. Színpadi színészként viszont tudtam, hogy tudok szinkronizálni is – és így tovább. Úgy gondoltam, az ember szabadságához hozzátartozik, hogy adott pillanatban minimum két választási lehetősége legyen, mert akkor nem zsarolható.

– A partizán attitűd a személyiségedből adódik, vagy a hatvanas évek légköréből fakadt?

– Nem tudom. Szerintem mind a kettőből. Jó korban születtem. Azt hiszem.

– Végül is ki volt a kezdeményező? Te kerested meg az orfeósokat? Neked volt szükséged rájuk? Vagy ők kerestek meg téged?

– Is-is. Nekem kellett keresnem valakiket, mert akkor én teljesen árva voltam. '71 tavaszán már azért hívtam az orfeósokat a Pinceszínházba, mert velük akartam dolgozni. De már ők is beszéltek rólam, mint egy lehetséges fickóról. Nem tudom, ki vitte a hírt Malgotéknak, ezt a mai napig nem tudom. De azt tudom, hogy az én figyelmemet ki hívta fel rájuk: a baloldali költőkön keresztül a barátom lett egy olyan ember, akitől mindenki óvott. Leginkább Malgot óvott tőle, és azt mondta, hogy válasszak, mert ha az Orfeóba akarok kerülni, akkor a kapcsolatomat meg kell szakítanom vele. Ez a figura nem volt más, mint az úgynevezett első maoista összeesküvés vezetője, Pór György. Ő rettenetes nagy hatást tett rám. Nagyon furcsa figura. Dalos Gyuri, aki benne volt az „összeesküvésben", két könyvében is foglalkozik vele[1]. Az említett maoista összeesküvés nagyjából olyan történet, mint *A Pál utcai fiúk*. Egy gyerekes csínytevés volt, amiből nagy ügy lett.

– Valójában miből állt az összeesküvés?

– Teljesen gyerekes dolog volt. Pór Gyuri azt mondta, hogy harcolni kell a rendszer ellen, és ebben a pillanatban a Szovjetunióval szemben Kína áll, illetve Mao nézetei. Lejátszott egy összeesküvős játékot, amit Martinovics is játszott a jakobinus mozgalomban. Pór azt játszotta el, hogy van egy illegális központi bizottság, amelyik utasításokat ad a sejteknek, csoportoknak. És azt mondta, hogy a kínai elvtársak minderről tudnak, a követségen

1 *Előtörténetek* (Magvető, 1983), *Hosszú menetelés, rövid tanfolyam* (Magvető, 1989).

rendszeresen vannak illegális találkozók, és nemzetközileg jóvá van hagyva a „mozgalom". Közben semmi különösebbet nem csináltak.

Ennek később az volt a filozófiai hozadéka, hogy nem fegyveresen, hanem a szociológia eszközeivel kell a rendszer ellen küzdeni, azaz úgynevezett aktív szociológiát kell művelni. Ez egy korai Marx-tanulmányból olvasható ki – amennyire visszaemlékszem, de nem vagyok teljesen képben. Az úgynevezett aktív szociológia abból indul ki, hogy a kérdőívek és a szociológiai felmérések soha nem objektívek. A válaszok nagyon erősen függenek a kérdések sorrendjétől, megfogalmazásától, a kérdezés körülményeitől. A közvélemény-kutatásnak akkoriban ugyan még nem volt annyira meghatározó szerepe, mint manapság, de a kérdőíves módszer már a 19. században eléggé kidolgozott volt. És Marx azt mondta, hogy a mozgalom egyik reális, legális lehetősége az, ha úgynevezett aktív felvételeket csinálnak, amelyekben magukkal a kérdésekkel, illetve a kérdések végigtárgyalásával és végiggondoltatásával lehet tudatosítani az emberekben politikai és közgazdaságtani gondolatokat.

Nem tudom, hogy ez mennyire igaz, mert nem vagyok szociológus, de annyi mindenképpen megmaradt bennem ebből, hogy mi is kérdéseket teszünk fel. Ez azóta is meghatározó számomra, hogy mi valójában a kérdések feltevésével hatunk, hogy rákérdezünk arra, mi micsoda. Ez tulajdonképpen egy brechti gondolat, hogy a színháznak rá kell kérdeznie arra, hogy a dolgok valójában micsodák. Ha ezeket a kérdéseket pontosan teszed föl, akkor a válaszok lépésenként elvezetik a gondolkodó embert oda, hogy felismeri, valójában mi is az ő célja, érdeke. Hogy mi áll(hat) a cselekvéseinek a hátterében.

Ez összefüggésben áll Gramscinak[2] egy gondolatával is, aki megkülönbözteti az organikus értelmiséget és a beilleszkedő értelmiséget. Organikus értelmiség az, amelyik nem illeszkedik be a társadalomba, a saját útját járja, nem hajlandó állásokért kuncsorogni, hanem független marad. Ilyennek vélték azokat, akik filozófiával, közgazdaságtannal, ehhez hasonló tudományokkal foglalkoznak, de nem használják fel a tudásukat a rendszer apológiájára, hanem megpróbálják azt a társadalom elemzésére, alakítására használni. Ez tulajdonképpen már a 19. század elején így volt. Most olvasom újra Gorkij regényét, a *Klim Szamgin életét*[3]. Baromi érdekes könyv. Hihetetlen, hogy eddig nem olvastam végig. Többször belekezdtem, de mindig abbahagytam, mert unalmasnak véltem, de most nagyon leköt. Az ezerkilencszázas évek elején Oroszországban már végigjátszották a forradalmi mozgalmak és az értelmiség lehetséges kapcsolatának összes variációját. Dosztojevszkijtől kezdve minden nagy író foglalkozott ezzel a kérdéssel. Gorkij teljesen enciklopédikusan írja le a jelenséget, úgy, hogy magát is szerepelteti a könyvben a saját nevén, Gorkijként. Az a mű fő gondolata, hogy az élő társadalom elnyomott, nem független

2 Antonio Gramsci (1891–1937) marxista teoretikus és forradalmár, az olasz kommunista párt egyik alapítója, parlamenti képviselő, a marxizmus antisztálinista irányzatának egyik első reprezentánsa.

3 Gorkij 1925-től haláláig, 1936-ig dolgozott befejezetlenül maradt nagyszabású „regénykrónikáján", amelyet életműve összegzésének tekintett: „Valamennyi osztályt, minden áramlatot, irányzatot... ábrázolnom kell. Megmutatni, hogyan éltek, mint gondolkodtak, milyenek voltak belülről ezek az emberek." Klim figurájában félrehúzódó, közömbös kispolgárt ábrázol, aki végigpróbálja az orosz értelmiség különböző kísérleteit, útjait, de mindvégig megmaradva individualistának. A regény befejező részének vázlata szerint a Lenint éljenző tömeg taposta volna agyon a címszereplőt 1917 áprilisában.

osztályai, csoportjai és a magát öntudatra ébresztő értelmiség között kell lennie valamiféle járható útnak. Ezt a problémát még Tolsztoj vetette fel, de ő a parasztság és a földművelés ügyét állította a középpontba. Csehov is az értelmiség szerepéről beszélt, de egészen más aspektusból. Borzalmasan izgalmas dolog, hogy ennek a kérdésfelvetésnek micsoda eredményei voltak. Nem feltétlenül társadalmi eredményei, inkább a művészetben, a színházban érzékelhető következményei. Azt érzékeljük, hogy minden, ami művészeten kívüli problémaként, feladatként fogalmazódik meg, az mégis csak a művészetre hat vissza.

Én is azt gondoltam – már a 70-es években is –, hogy csak így lehet fontos dolgokat csinálni, ha az ember „kívülről" dolgozik. A mai színházi életben is azt látom, hogy azok az igazán jó dolgok, amelyek valahogy reflektálnak a körülöttünk lévő valóságra. Színházat a világgal összefüggésben kell csinálni, mert csak így lehet izgalmas és színes. Úgyhogy nem tudok a korábbi kérdésedre válaszolni, hogy a színházi vagy a közéleti érdeklődésem volt-e erősebb, mert bennem ez a kettő mindig egybe tartozott.

– *Pór Györgytől kanyarodtunk errefelé.*

– Igen. Ő egy rendkívül okos ember. Nagyon nagy hatással volt rám. Igaziból ő tanított meg beszélgetni, politikailag gondolkozni, más emberekkel vitatkozni. Amikor nagy pofával elmondtam neki a véleményemet valamiről, ő mindig meghallgatott, és igazat adott nekem. Aztán tíz perc múlva azt vettem észre, hogy totálisan mást gondolok, mint amit addig mondtam. Ilyen félelmetes hatása volt rám. Nagyon karizmatikus fickó.

Panaszkodtam neki, hogy már nem tudok kőszínházakban dolgozni, mert az Irodalmi Színpad egyszerűen borzasztó, a Pinceszínházban sem találom meg a helyem, az Egyetemi Színpadra már nem tudok visszamenni. Akkor azt mondta, hogy nézd, tudok ajánlani valamit, de én nem vagyok benne a közösségben, és neked talán ez nem is megfelelő társaság, mert te egy polgári házasságban élsz, ez viszont egy kommuna[4]. Emiatt óvott, hogy oda menjek, engem viszont érdekelt a dolog. De nem kerestem őket különösebben. Végül azt hiszem, először az orfeósok kerestek meg, amikor a hangomat adtam az *Orfeo szerelmei* című bábelőadásukhoz. A kétirányú igény szerencsés módon kapcsolódott egymáshoz. Ők tudták, hogy van itt egy fickó, aki verseket mond, de hasonló irányba tájékozódik, mint ők.

4 A kommuna elsősorban a 60-as évek hippi mozgalmai által megteremtett közösségi együttélési forma, amely a szexuális és érzelmi kötöttség, illetve a magántulajdon megszüntetésére törekszik, ugyanakkor az a célja, hogy a társadalomtól elvonult közösségi együttélésben megvalósuló abszolút szabadság kirobbantsa az emberekből az alkotóképességet. A kommuna tagadta a monogámiát és a hagyományos, nukleáris családmodellt.

AZ ORFEO
1969–1974

AZ ORFEO SZÜLETÉSE

Erősen politikai beállítottságú fiatal képzőművészek csoportjából szerveződött az Orfeo. Előzményének az a csoportosulás tekinthető, amely a 60-as évek végén Bálványos Huba és Malgot István körül alakult ki a Képzőművészeti Főiskolán. A fiatal képzőművészek ideológiai útkeresését a művészi útkeresés követte, amely során azokat a formákat is kutatták, amelyekkel szélesebb rétegekre is tudnak hatni, mert a művészeti alkotásnak társadalmi feladatot is szántak.

Az Orfeo története[1] a KISZ-ben kezdődött. A Képzőművészeti Főiskolán Bálványos Huba – előbb mint KISZ-titkár, majd fiatal oktatóként mint KISZ összekötő tanár[2] – élénk ifjúsági életet szervezett. Bálványos Huba szeretetteljes személyisége vonzotta a fiatalokat – mondja Malgot István. Majd máshol hozzáteszi, hogy a főiskolán a KISZ-szervezet vezetése már akkor baloldalibb volt, mint a magát baloldalinak nevező kormány vagy államhatalom. (Orfeo)

„A párt lefedett minden mozgást, ami lehetséges volt az országban, és ami neki nem tetszett, azt nem is szerette" – mondja Bálványos Huba. De a főiskolai KISZ olyan fórumokat szervezett, ahol a hivatalos politika által nem támogatott témák is terítékre kerültek: a korai egzisztencialistáktól kezdve Petri Györgyön[3] át egészen a neomarxistákig, illetve a Csoóri Sándor képviselte népi irányzatig sok minden szót kapott. A főiskolások keresték a maguk önmegvalósításának helyét és módját, és ezt sokan – különösen a politikai cselekvés iránt vonzódó fiatalok – ezeken a fórumokon találták meg. Malgot István szerint az ideológiai útkeresés miatt tekinthetők ezek a fórumok az Orfeo előzményének. Nagyon sokféle politikai, ideológiai beállítódás jelent meg ezeken, és az ott jelenlévők tulajdonképpen csak egyetlen dologban értettek egyet: Magyarországon nincs munkáshatalom.

1 Az Orfeo történetét nagyrészt az Orfeo csoporttól szóló dokumentumfilm számára készült csoportos beszélgetés alapján foglalom össze, a külön nem jelzett idézetek is innen valók. A csoportos beszélgetésnek – amelyen Bálványos Huba, Malgot István, Fábry Péter, Komjáthy Anna és Fodor Tamás vett részt – végül egyetlen részlete sem került bele az elkészült dokumentumfilmbe.

2 Bálványos Huba 1956–62 között volt főiskolai hallgató, majd 1972-ig tanított a Magyar Képzőművészeti Főiskolán.

3 Petri György (1943–2000) az ELTE magyar–filozófia szakára járt. 1971-ben jelent meg első verseskötete. 1975–88 között publikálási tilalom sújtotta, csak szamizdatban és külföldön jelenhettek meg művei. 1981-től a szamizdat *Beszélő* szerkesztője, a demokratikus ellenzék fontos alakja.

Fábry Péter* szerint a baloldali diákmozgalmak sem ismerték el a létező szocializmus egyetlen formáját sem. Ugyanakkor ezeken a fórumokon jobbára olyan emberek jelentek meg, akik valamilyen módon meg akarták változtatni a fennálló viszonyokat. És Fábry szerint az talán csak a véletlen műve, hogy ez az ellenzéki magatartás végül is egy újbaloldali gondolkodásban manifesztálódott.

A csoport alakulásában nemcsak az játszott szerepet – és ezt is Fábry Péter hangsúlyozza –, hogy amellett, hogy mindenki kereste a maga helyét, céljait, ideológiáját, erős igény érződött a közösségek iránt. Mert ugyan a hivatalos ideológia közösségi társadalomról beszélt, de a mindennapokban ennek hiánya volt érzékelhető. Ezért érezték úgy a fiatalok, hogy egy ideológiailag megformált hazugságban élnek, amelyet a maguk közösségteremtő törekvéseivel próbáltak ellensúlyozni. (De a közösség iránti vágy a 60-as évek ifjúsági mozgalmaiban is központi helyet kapott, a nemzetközi diákmozgalmakban éppúgy, mint a Vietnam melletti szolidaritásban.)

Ez az alakuló kör határozott kisebbséget jelentett a Képzőművészeti Főiskolán. Bálványos Huba szerint világos volt, hogy ha valaki ennek a csoportosulásnak a tagja, az nem sok jót ígért az egzisztenciális kilátásaira nézve. Ezért előbb-utóbb még azok is elhúzódtak tőlük, akik fantáziát láttak abban, amit csináltak. Így a törekvéseik nem tudtak nagyobb nyilvánosságot teremteni maguknak a főiskolán. „De a többiek egy kalap alá vették az állami baloldalt és az igazi baloldalt, így bennünket ugyanúgy utáltak a főiskolán, mint ha állami karrieristák lettünk volna – meséli Fábry Péter. – Ezzel szemben az az igazság, hogy mindenki hihetetlen áldozatokat hozott, és a saját karrierjét rombolta azzal, hogy az Orfeóhoz csatlakozott." Komjáthy Anna* ehhez azt teszi hozzá, hogy nagyon erős szolidaritásra való hajlamot mutatott ez a csoport. Egymás iránt is, de olyan társadalmi csoportok iránt is, akik nem a társadalom sikeres rétegeihez, hanem a szegényekhez, elnyomottakhoz, alávetettekhez tartoztak.

„Maoista összeesküvés"

A formálódó csoport alakuló újbaloldali gondolkodásában fontos szerepet kapott a maoizmus[4] is. Komjáthy Anna szerint azért, mert azt érezték, hogy a Szovjetunió szerepe oly mértékben torzítja, roncsolja az életüket, hogy szükségük volt valami olyasmire, ami ezzel szembe mer szállni, képes ezt kritizálni, sőt megkérdőjelezni. A maoizmus (és a tiranai rádió adásai[5]) ezt a szerepet töltötték be az életükben. Malgot szerint ezt az érzést erősítette

4 Mao Ce-tung (1893–1976) kommunista forradalmár, a Kínai Népköztársaság teljhatalmú vezetője alapvetően a sztálini elveket vallotta, és úgy vélte, hogy mind a Hruscsov, majd Brezsnyev vezette Szovjetunió, mind kínai pártbeli ellenfelei a „jobboldali burzsoázia" pártján állnak, s a proletárdiktatúra létét veszélyeztetik. Kína és a Szovjetunió kapcsolata 1957 óta folyamatosan romlott, amelyet a 60-as évek közepén meghirdetett kínai kulturális forradalom tovább rontott. 1966-tól kezdve a kínai pártvezetés egyre fokozottabban vádolta a szovjeteket „modern revizionizmussal" és a forradalom ügyének elárulásával.

5 A 60-as évek elejétől romlottak majd megszakadtak Albánia és a Szovjetunió, illetve a kommunista országok közötti kapcsolatok, ezután az albánok Kína gazdasági (és ideológiai) támogatására számíthattak. 1967-ben kínai segítséggel építették fel az első albán rádióadót, amelyen Sztálin, az albán pártvezér Enver Hoxha és Mao Ce-tung dicshimnuszait sugározták.

a kínai kulturális forradalom[6] is, ami eleinte olyannak tűnt, mint ami a pártbürokrácia ellen lép fel. Hasonló érzést keltett a kubai forradalom, illetve Che Guevara személye is, aki a kubai miniszterséget hagyta ott a forradalom továbbviteléért. Tulajdonképpen ezért lett példaképük – és lobogójuk – Che Guevara[7].

Malgot szerint a maoizmus a vietnami háború[8] elleni tiltakozás miatt került bele a gondolkodásukba. Szerinte az amerikaiak Vietnam elleni agressziója a történelem egyik

6 A kínai kulturális forradalom „az 1966. május 16-án kiadott pártértesítéssel kezdődött meg, mellyel Mao Ce-tung Lin-Piao védelmi miniszter támogatásával kibuktatta a hatalomból a legbefolyásosabb politikusokat, köztük Teng Hsziao-pinget is. … A sztálinista kulturális forradalom célja elsősorban az ellenforradalminak nyilvánított – valójában rivális – elemek megsemmisítése volt. Ezzel egy időben Mao harcot hirdetett Kína többezer éves kulturális öröksége ellen. Az iskolákban 1966 őszétől szünetelt az oktatás, az egyetemek bezárták kapuikat, és a túlfanatizált fiatalokból Vörös Gárdát szerveztek, melyek halomra gyilkolták a tanárokat és a Maóval szemben álló »megbízhatatlan értelmiségieket«. »Pusztítsd el a régi világot, hogy újat alkothass« – adta ki Mao a jelszót, aminek jegyében tömegesen rombolták le a kínai történelem legkiemelkedőbb alkotásait, műemlékeket rongáltak, könyveket és tekercseket égettek, hogy megszabaduljanak a »burzsoá« múlttól. … A közművelődés és közélet szinte minden orgánuma szünetelt, az iskolák mellett bezártak a színházak, mozik, könyvtárak, a szórakozás minden formája tiltott volt, miközben az értelmiségiek nagy része nehéz fizikai munkát végzett vidéken." Tarján M. Tamás: 1966. május 16. – Megkezdődik a kínai kulturális forradalom. *Rubicononline* http://www.rubicon.hu/magyar/oldalak/1966_majus_16_megkezdodik_a_kinai_kulturalis_forradalom/ *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

7 „Ernesto »Che« Guevara, »a szakállas doktor« (Haraszti [Miklós] aposztrofálta így egy dalában) amúgy is szálka volt a párt szemében – írta Dalos György. – *Bolíviai napló*ját a Magvető csak zárt kiadványként, háromszáz számozott példányban jelentethette meg. Afféle szocialista Bolivarként egész Latin-Amerikát akarta felszabadítani az amerikai uralom alól egy nemzetközi forradalomban, amelynek résztvevői önmagukat szükség esetén »hideg, gyilkoló géppé« változtatják. Ezt a felfogást Szirmai István, az MSZMP ideológiai titkára 1967-ben mint »a marxizmussal szemben álló antihumanista teóriát« utasította el. Ami az antihumanizmust illeti, ha eltekintünk Szirmai pártjának 1956 utáni gyakorlatától, a bírálatban talán volt is valami megszívlelhető. Egyfelől. Másfelől azonban a harmincnapos, számunkra elérhetetlen nyugati utazásból hazacsempészett T-shirtökről melankolikus Krisztus-arc nézett ránk, amely fölöttébb üdítően különbözött Biszku Béla vagy Apró Antal fizimiskájától. Guevara karizmája nemcsak a szélsőbalos anarchista Ladányi Mihályt ihlette versre, hanem a népi és ötvenhatos Csoóri Sándort is. Aki pedig a hatvanas-hetvenes évek fordulóján guevaristának vallotta magát, az az ifjúság körében automatikusan »jó fejnek« számított. Néhány évvel később, az 1972-es márciusi diáktüntetés egyik – egyébként jobboldali nacionalistaként elítélt – vádlottjától a BM külön rossz néven vette, hogy cipőtalpára bicskával bevéste a »Che« nevet." (Dalos)

8 A második indokínai háború (1955–1975) az emberiség történetének harmadik legpusztítóbb háborúja. A két világháború után ez követelte a legtöbb emberáldozatot (több mint 5 millió főt). Az első indokínai háborút Franciaország vívta Indokína visszaszerzéséért a Ho Si Minh vezette függetlenségi mozgalom (Vietkong) ellen. Míg őket a kommunista országok támogatták, a franciáknak az USA nyújtott pénzügyi és logisztikai támogatást. A háborút lezáró genfi egyezményben a franciák elismerték Vietnam függetlenségét, ugyanakkor az országot ketté osztották: Északon a Ho Si Minh vezette kommunisták vették kezükbe a hatalmat, a déli országrészt a franciák által támogatott korábbi császár irányította államelnökként. A második indokínai háború Vietnam újraegyesítéséért folyt. Ennek során Kína és a Szovjetunió – miközben egymással is rivalizált ▶

legmocskosabb háborúja. Sokakban fogalmazódott meg az igény, hogy jobban kellene segíteni a vietnamiakat, mint ahogy azt a szovjetek teszik. (A kínaiak viszont határozottabb segítséget nyújtottak.) Malgot István épp a Vietnami Szolidaritási Bizottság főiskolai delegáltjaként vett részt egy országos agitprop értekezleten, amikor híre jött, hogy nem fog visszatérni a főiskolára, mert felfüggesztették a tanulmányaiban.

A történtekről más nézőpontból így ír (a *Mozgó Világ*ban) Dalos György, aki maga is résztvevője volt az eseményeknek: az alakuló diákcsoport „a hatvanas évek közepétől az ELTE-n, az MKKE-n, a Műszaki Egyetemen és a Képzőművészeti Főiskolán fejtett ki többé-kevésbé nyílt propagandatevékenységet. Ennek látható célja az volt, hogy a lagymatag KISZ-nél tevékenyebb szolidaritást mutasson az Egyesült Államok ellen harcoló Vietnam iránt. Létrehoztak egy Szolidaritási Bizottságot, amely hol engedéllyel, hol pedig engedély nélkül szervezett tüntetéseket, s ezért az egyetemi KISZ 1966 decemberében feloszlatta, vezetőit pedig frakciós tevékenység vádjával kizárta a szervezetből, közülük kettőt, Pór Györgyöt és Haraszti Miklóst az egyetemről is, és rendőri felügyelet alá helyezték őket."

Pór Györgyről és „szervezkedéséről" így ír a korabeli vizsgálati dosszié: „1964-től bejárt a Kínai Népköztársaság budapesti nagykövetségére, ahonnan magyar és orosz nyelvű iratokat hozott el, azokat diáktársaival ismertette. Az MSZMP és a kormány nézeteivel ellentétes nézeteket vallott, amelyeket egyetemi szemináriumokon ismertetett, és nézeteinek híveket igyekezett toborozni. 1966 nyarán megismerkedett Sztolakisz Vangelisz görög emigránssal, és részben az ő hatására elhatározta, hogy az MSZMP politikája ellen szervezetten fog fellépni. A vele azonos nézeteket valló ismerősei köréből, főleg egyetemistákból 1966 augusztusában illegális csoportot szervezett. Később, 1967 nyarán újabb csoport is alakult. A csoportok célja kezdetben a kínai és albán pártok politikai nézeteinek megismerése, terjesztése és szimpatizánsokból csoportok szervezése. A csoportok tagjai különböző helyeken rendszeresen találkoztak, kicserélték nézeteiket, megvitatták a szükséges tennivalókat, valamint a Kínai Nagykövetségtől és egyéb forrásokból beszerzett izgató tartalmú anyagokat. Kidolgoztak egy programtervezetet, amely az MSZMP-t az osztályharc elkendőzésével, a nemzeti tőke újjászervezésével, a kapitalista restaurációra irányuló politikával rágalmazza. 1967 őszén Magyar Forradalmi Kommunisták Csoportja aláírással Pór György és Bencze Sándor izgató tartalmú röplapot fogalmaztak, azt Malgot István sokszorosította, s a terjesztésbe Simon Pétert is bevonva azokat borítékban különböző címekre elküldték." (Dénes 384.)

A „maoista csoport" tevékenységéről Dalos György így számol be: „A vietnami és egyéb akciókat (pl. a görögországi katonai puccs[9] elleni engedély nélküli tüntetést 1967.

a délkelet-ázsiai befolyásért – a kommunista Észak-Vietnamnak nyújtott segítséget, míg az USA Dél-Vietnamot támogatta mondván, hogy a kommunizmus térnyerését próbálják megakadályozni a térségben. 1965–73 között közvetlen amerikai katonai beavatkozással zajlott a háború.

9 Az esetleges baloldali választási győzelem elkerülése érdekében 1967. április 21-én Georgiosz Papadopoulosz ezredes vezetésével katonai junta vette át a hatalmat Görögországban. Feloszlatták a parlamentet, betiltották a politikai pártokat, teljes tisztogatást hajtottak végre az államszervezetben és a hadseregben, cenzúrázták a sajtót. Bár a puccs vértelenül zajlott le, tízezer embert letartóztattak, hatezer embert pedig koncentrációs táborokba hurcoltak. Georgiosz Papandreu korábbi miniszterelnök is börtönbe került, és ott halt meg egy év múlva. Az 1968-ban elfogadott új alkotmány betiltotta a politikai tevékenységet, bevezette a rendeleti kormányzást, és parlamenti választást is kilátásba helyezett az utánra, hogy kellőképpen „megváltoztatták a görög mentalitást". (A katonai junta végül 1974-ben mondott le, és tartották meg a parlamenti választásokat.)

május elsején) egy szűkebb konspiratív csoport irányította – amelynek én is tagja voltam, de Haraszti [Miklós] nem, s amely önmagát 1967. novemberi röplapján »Magyar Forradalmi Kommunisták Csoportjaként« jelölte meg. Ugyanebben az időben kidolgoztak egy 36 pontból álló Programfelhívást, amelynek 34. pontjában kimondták, hogy céljuk a »revizionista, burzsoá-bürokrata rendszer erőszakos megdöntése« és egy kínai típusú szocializmus megvalósítása Magyarországon.

A mintegy 10-12 főt számláló, kettős tagolású »kemény mag« Pór révén informális kapcsolatot tartott fenn egy hasonló irányzatú görög emigráns szervezettel, általam pedig az MSZMP irányvonalát ultrabalos álláspontról bíráló írókkal és művészekkel. Kisugárzása létszámánál nagyobb volt, amit leginkább az 1968. január végén beindult rendőri eljárás során beidézett tanúk magas száma (50-60 fő) bizonyít." (Dalos) A csoport tagjait 1968 januárjában tartóztatták le. Köztük volt Malgot István is, aki több mint két hónapot töltött vizsgálati fogságban, magánzárkában. Majd '68 nyarán a „maoista per" negyedrendű vádlottjaként állították bíróság elé, de végül csak felfüggesztett büntetést kapott.

„Az 1968 májusától júliusáig tartó összeesküvési perben a súlyos vád ellenére viszonylag enyhe ítéletek születtek – írja Dalos György. A fővádlottat két és fél esztendei, szigorított börtönben letöltendő szabadságvesztésre ítélték, s rajta kívül csak három személynek kellett ténylegesen bevonulnia a börtönbe. A többiek szabadságvesztését (hét és kilenc hónap közötti büntetéstételeket), így az enyémet is, három év próbaidőre felfüggesztették. Keményebbek voltak a kevésbé látványos mellékbüntetések: az egyetemről való kizárások, állásvesztések és publikálási tilalmak. Ezen felül a BM számos résztvevőt még évekig »utókezelésben« részesített, azaz okkal, ok nélkül becitált és fenyegetett. Pór György a szabadulása utáni folyamatos zaklatás elől 1975 májusában kivándorolt, magyar állampolgárságától megfosztották, és legközelebb 1988-ban léphetett be az ország területére."

Művészi útkeresés

Közben 1968 nyarán lezajlottak a diáklázadások, majd augusztusban a Varsói Szerződés csapatai megszállták Csehszlovákiát. Az új helyzetben Malgot István azt gondolta, hogy Magyarországon értelmetlen, sőt kifejezetten káros is belebocsátkozni direkt politikai akciókba. A politizálás szándékát ugyan nem adták fel, de mindez áthelyeződött a művészet területére.

Ennek előzményei szintén a Képzőművészeti Főiskolán formálódó körben keresendők, amelynek tagjai – miközben keresték a maguk ideológiáját – a képzőművészetről is elkezdtek hasonlóképpen gondolkodni. Elutasították az absztrakt művészetet, ami szerintük képtelen valódi információk közlésére. Ugyanakkor elutasították a naturalizmust is, és egyfajta új realizmust szerettek volna létrehozni.

Azonban nagyon zártnak tartották a képzőművészeti életet (például a főiskolások kiállításait a mestereikkel is engedélyeztetni kellett), és úgy találták, hogy festményekkel, grafikákkal, szobrokkal nem lehet széles körben megszólítani az embereket. Ezért kerestek olyan formát, amely nagyobb nyilvánosságot célozhat meg.

Közben erősödött a csoport közösségi jellege is. Ennek terepe egy szentendrei ház lett. Malgot István és akkori felesége, Komjáthy Anna kiköltözött Szentendrére, és itt kerestek albérletet a barátaik – Kiss Mihály és akkori felesége, Németh Ilona* – is. Végül elhatározták, hogy építenek Szentendrén egy közös házat. Az építkezésbe sokan mások is bekapcsolódtak, majd az elkészült házban is élénk élet zajlott: sokan jöttek-mentek, ott aludtak, így lassanként a szentendrei ház a közös munkának is a terepévé vált.

Az *Orfeo szerelme*

A jobbára képzőművészeti indíttatású alkotók úgy döntöttek, hogy bábokat készítenek, és a segítségükkel előadásokat hoznak létre. Olyan előadásokat, amelyeknek ugyan a képzőművészet az alapja, de mégis alapvetően gondolatokat képesek közölni. És amelyeket aztán sokfelé lehet vinni, olyan emberekhez is, akik sem a képzőművészet, sem általában a művészet iránt nem igazán érdeklődnek.

Az első előadásuk az *Orfeo szerelme* címet viselte, és Györe Imre könyvnyi terjedelmű versét dolgozta fel. „Orfeón – akárcsak maga a költő – mi Che Guevarát értettük, aki elmegy megkeresni a szerelmét az alvilágba" – mondja Malgot István. „Az alvilágon a valóságot értettük, a szerelmén pedig a forradalmat." És a főszereplő bábnak valóban Che Guvara arca is volt, ami a korabeli nézőknek (az előadás más összetevőivel együtt) azt jelentette, hogy ez a csoport a kifejezés, a gondolat szabadságára törekszik. („Itt ilyen szabadon lehet beszélni, hogy még Orfeónak is Che Guevara az arca. És hogy itt senki nem fél" – mondja Zsigmondi Ágnes* az Orfeo-filmben.)

A Szénégető és Orfeo bábuja az Orfeo szerelméből | Fotó: archív

„Orfeo személyében Györe a forradalmiság lényeges vonásait kívánta megragadni és jelképpé emelni, s talán innen van, hogy az Orfeót játszó bábu olyannyira hasonlít Ernesto Che Guevarára" – írta egy korabeli cikkben Dalos György. A „magnós szövegmondással, kesztyűs bábokkal, árnyjátékkal és vetített képekkel" élő előadáshoz „a művészeti alkotásként is figyelemre méltó bábfejeket Komjáthy Anna grafikus készítette, a bábok mozgatását Fábry Péter és Németh Ilona, Janisch Kornélia*, Englert Judit és Zsigmondi Ágnes ipar-, illetve képzőművészeti főiskolai hallgatók vállalták." (Dalos 1971) Malgot minderről önkritikusan beszél: „létrejött egy nagyon rossz bábcsoport, akik nem tudtak beszélni, nem tudtak bábozni, felvették magnóra a dalokat. Egy dolgot tudtak: bábot készíteni. Olyan mértékben nem tudtak beszélni, hogy rászorultak valakire – Fodor Tamásra –, aki rámondta egy magnóra a szöveget", és gyakorlatilag erre zajlott az előadás.

Források:

Az Orfeo csoport. Dokumentumfilm a nagy generációról. Társrendező: Fábry Péter. Rendező: Nemes István. Producer: Durst György. Duna Műhely, Mediawave 2000. 104 perc.

Dalos György: Kommentár. *Mozgó Világ* 2000. 3. sz.

Dalos György (1971): Mitől élnek a bábok? *Ifjúsági Magazin* 1971. 1. sz. 20–21. o.

Dénes Iván Zoltán: *Diákmozgalom Budapesten 1969-ben.* In Lustrum Ménesi út 11–13. Typotex Kiadó–Eötvös Collegium, Budapest, 2011.

EGY KÖLTŐI ORATÓRIUM

1971-ben a huszonkilenc éves Fodor Tamás néhány hónap alatt kétszer is találkozott Györe Imre művével, az Orfeo szerelmével. Előbb januárban magnóra mondta a szöveget az Orfeo bábcsoport előadásához. Majd áprilisban szerepelt az Irodalmi Színpad előadásában, ahol még mindig tag volt.

Nyilván elsősorban nem politikai szándékból tűzte műsorra 1971 tavaszán az Irodalmi Színpad Györe Imre művét. Az *Orfeo szerelme* inkább azt a „profilbővítést" szolgálta, amelyet a színpad vezetői maguk elé tűztek. „Ez az est szorosan kapcsolódik ahhoz a művészi útkereséshez, melyet ebben az évadban a nagyszerű *Hej, cigányok!* fémjelzett: úgy tűnik, hogy az Irodalmi Színpad »színházi« profilját elsősorban a mozgás-, ének-, és táncelemeket alkotóan felhasználó »szabálytalan« drámai szövegek, versek, népköltészeti művek színpadra állításával igyekszik kialakítani" – írta egy korabeli cikk. (Lehotay)

„Az *Orfeo szerelme* könyvalakban jelent meg két esztendővel ezelőtt. A szerző szándéka szerint nem elsősorban színpadra készült, de egészében mégis olyan jegyeket hordoz, amelyek a színpadra állítás lehetőségét szembetűnővé teszik" – szól egy másik korabeli írás. (Kristóf) A „színpadi jegyek" közül talán az a legfontosabb, hogy a műben különféle figurák jelennek és szólalnak meg, de valójában nem (vagy csak kisebb részben) folytatnak dialógust egymással, ehelyett inkább különböző szólamokat képviselnek a verses szövegben.

Az *Orfeo szerelme* ugyanis az Irodalmi Színpad által meghonosított és ösztönzött műfajt, a költői oratóriumot képviseli. Inkább tekinthető többszereplős költeménynek, mint drámának. (Bár az egykori kritikákból az derül ki, hogy ez a műfaj zavarba hozta a korabeli befogadókat is. „Hiába, hogy az *Orfeo* kitűnő olvasmány, ez a tény még nem hordozza magában a drámai játék törvényszerűen kedvező hatását is" – fogalmaz például eléggé körmönfontan az egyik kritika. (Kristóf)

„Az Orfeo szerelme mint költemény valóban drámai. A színpad drámaisága azonban más, mint a költészeté. Györe Imre nagyszabású oratorikus hangvételű költői művet írt, »drámai költeményt« s nem költői drámát!" – csavarintja ide-oda a fogalmakat egy másik kritikus. (Lehotay)

A mű előjátéka még valamiféle drámai szituációra is utal: az Előljáró (Raksányi Gellért) magával visz két embert, Pedrót (Fodor Tamás) és az Énekest (Somhegyi György), mert „azt parancsolta a tiszt úr, / hogy bontsuk le azt a tanyát, / a Hajnalcsillag nevűt, / rontsuk le a falát földig". De váratlanul felbukkan egy idegen, Willy (Csikos Sándor), aki,

úgy tűnik, sokat tud erről a helyről, sőt még a feliratot is el tudja olvasni, hogy „ezt a házat Orfeo építette! Az van ott az ajtó fölött".

A többiek biztatják, hogy beszéljen Orfeóról (kivéve persze az Előljárót, aki hallani sem akar róla). „Beszéljünk Orfeóról. Kísérjük végig az útját! Úgy beszéljünk róla, hogy lássuk, és halljuk meg, ha szólal" – zárja Willy az előjátékot. És ennek szellemében zajlik Orfeo története, amelyben nemcsak Willy mesél (és kommentálják szavait a többiek), hanem maga Orfeo is megjelenik és megszólal, sőt történetének különféle figurái is megidéződnek.

Györe Imre közismert mitológiai témából indult ki: „a trák hegyek között született, a görög mitológiában, majd a latin klasszikusokon át máig – és örökké – élő és ható félisten-dalnokról" írt. „Halhatatlannak hitt alakját valójában az irodalom tette halhatatlanná. S teljesítette ki ezt a mítoszt, amelynek segítségével immár végérvényesen és visszavonhatatlanul a nemes emberség, a szellem, a mindig újat akarás szimbólumává vált." (Bátki B.) De a költő teljesen szabadon értelmezi a figurát is, a történetét is. „Györe Imre Dél-Amerikába, a Tolima-hegy lábánál megbúvó apró házak közé helyezi Orfeo történetét. Gitár és géppisztoly lóg Orfeo vállán, s nem is lenne nehéz akár a valódi történelmi helyzetet, akár a valódi történelmi alakot néven neveznünk" – írja az imént idézett kritika. De a cikk mégsem nevezi néven a konkrét történelmi alakot. Mint ahogy Györe Imre szövege sem árulja el egy szóval sem – a latin-amerikai környezeten túl –, hogy kit is takar a szimbolikussá tett figura, és mire vonatkozik a jelképek sorával elmesélt története.

De nem is volt rá szükség, mert ez a kortársak többsége számára teljesen egyértelmű volt. Györe Imre „nem sokkal Che Guevara halála után Kubában járt, és az őt már régebben foglalkoztató Orfeusz téma itt forrott össze »Che« életével és mítoszával."[1] (Orfeo) „Orfeo azokon a tájakon jár, ahol egykor Che Guevara." (Kristóf) Orfeusz és Che Guevara azonosítása azonban korántsem tekinthető evidensnek – még Györe Imre szövegét olvasva sem. Ezt a korabeli írások is felvetik: „könyvében Che Guevara alakja azonosítható Orfeóval, de vajon eszünkbe juthat-e, hogy az Orfeusz-legenda Guevara sorsának történetével rokon? Az összefüggés gondolatilag mégis vitathatatlan." Ezt az ellentmondást azzal próbálja feloldani a szerző, hogy kijelenti: „az Orfeusz-legenda gondolati lényegének kifejezéséről van itt szó korunkban, nem csupán magának a történetnek az átformálásáról, hanem új értelmezéséről, különben nehéz lenne megérteni Györe törekvéseit". (Kristóf) Ezt az értelmezést nem találjuk a korabeli írásokban, de Györe költői oratóriumát követve mégis elvégezhetjük.

Orfeo egyrészt mint városalapító jelenik meg a költeményben: „Lenn a völgyben áll a város, / fényes tornya messze látszik, / Orfeo a nagy gitáros / építette palotáit. / Dallal

1 Che Guevara (1928–1967) Argentínában született, majd a kubai forradalom egyik legendás vezetője lett, később a Kubai Nemzeti Bank elnöke, majd 1961-től ipari miniszter. 1965-ben eltűnt a kubai közéletből, és titokban Afrikában (Angolában és Kongóban) próbálkozott „a forradalom exportjával". Vállalkozása teljes kudarccal ért véget. Ezután Bolíviába szervezett gerillaexpedíciót kubai önkéntesekből és helyi aktivistákból. Több sikeres akciót hajtottak végre katonai célpontok ellen, de érdemi támogatást nem kaptak sem a lakosságtól, sem a dél-amerikai marxista pártoktól, amelyek ellenezték a gerillaharcot. 1967. október 8-án fogták el, másnap hajnalban a bolíviai elnök személyes utasítására kivégezték. Szinte a halála pillanatában legendává vált.

húzta sok falát fel, / útját építette dallal, / később körülénekelte / hághatatlan sziklafallal." Később azonban – akárcsak Che Guevara Kubát – elhagyta a várost: „Egy asszony miatt, / akit Reménynek hívtak. / Egy asszony miatt / itthagyta a várost, / az aratatlan mezőt, / meg a város lakóit, / akik nagyra becsülték." És amikor a többiek értetlenkednek, Willy azt válaszolja, hogy „Mit tudod te, / miféle asszony volt az, / akit a halál / átvitt a folyón?" „Orfeo ne sírjon, / ha éppen az veszett el, / akitől dalra indult, / aki értelmét adta / valahány énekének."

Orfeo – miután átéli a létezése értelmét adó hiányt – „két úton indulhat el az Alvilágba szerelmét megkeresni: a sóhajok vagy a fegyverek útján. Györe Imre Orfeusza, aki a forrongó Dél-Amerikából indul küzdelmes és végzetes útjára – az utóbbit választja." (Orfeo) Magáról az útról így beszél Orfeo: „Halál folyóján / hét napig utaztam, / hullámaival mosdottam, / szelével szárítkoztam. / Mindig a sírást hallottam, / fájt tőle a fülem, befogtam, / annál is inkább hallottam. / … Hoztam a parázs-életet, / égek veletek a rosszban, / győző leszek dolgomban". Ez azt is jelenti, hogy nem veszi figyelembe a Fej (Erdélyi György) szavait: „Egyedül mégy, / majd megölnek, / hol találsz itt / társakat? / Szomjas földek / várnak erre, / férfi vérre / szomjasak". Orfeo a figyelmeztetés ellenére sem fordul vissza az útján, sőt másokat is megpróbál feltüzelni a cselekvésre.

Legközelebb a Szénégetővel (Ambrus András) találkozik, aki így panaszkodik neki: „Dolgozom, de mi haszna? / Semmim van, nincs egyebem." Erre Orfeo tanítani kezdi őt: „Vannak más könyvek is. / Azokból megtanulhatod, / hogy miért élsz így, / s mások miért élnek másképp. / A kételkedésre / tanítanak leginkább. / Gondold meg, mivel fűtenének, / ha nem vágnád ki a fákat? / Apránként levágod magadról / minden kis porcikádat… / Veled fűtenek a várban, / láthatatlan magasában. / Porszemedtől szürke az ég, / és a fű is attól szürkül. / Kékre festhetnék az eget, / zöldre a sarjú füveket, / csak az útra kéne lépned, / vár kapujáig elérned, / két szárnyát baltával betörnöd, / erőd akkor ismernéd meg."

Majd a Paraszttal (Harkányi Ödön) találkozik Orfeo, akinek panaszkodására azt kérdezi tőle: „jobban élsz, ha jól aratsz?" És amikor az – magát a kérdést is elutasítva – azt válaszolja, hogy „de hát ez a világ rendje", akkor őt is tanítani kezdi Orfeo: „Gondold meg, gazdád mit enne, / ha földed neked teremne? / Magad veted földbe itt, / mindig magadat kapálod, / magadat töröd le a szárról, / saját bőrödet morzsolod, / Téged esznek meg a várban, / láthatatlan magasában. / Öröm is lehetne a munkád, / csak az útra kéne lépned, / vár kapujáig elérned, / nagy tüzet raknod tövében, / hadd pattogjon szét a pántja. / Dolgod akkor ismernéd meg."

De mindketten csak egy darabig kísérik el Orfeót. A Szénégető a Zúgattyús vadász (Kiszely Tibor), a Paraszt a Fogadós (Verdes Tamás) képébe bújt „hegyes-lábú démon" legyőzésével menti meg Orfeót, de aztán mindketten visszatérnek a maguk dolgához. („A Fej, a Zúgattyús vadász, a véres Hold indián népmesék jelképrendszeréhez tartozik" – Kristóf)

Ezután – újabb küszködés után – Orfeo szembetalálja magát a Halállal (Madaras József) is, aki felajánlja neki, hogy legyen az ő énekese. Majd amikor Orfeo erre úgy reagál, hogy a jegyeséért jött, azt válaszolja, hogy „ha megleled, / rögvest elviheted". De a többiek hitetlenkednek: „Ebben a sokadalomban? / Ebben a maskarabálban?" És valóban a kavargásban, tobzódásban nehéz felismerni Orfeo jegyesét (Dőry Virág). Maga a hős is így fakad ki, amikor végre megleli: „ki adta rád / ezt a maskarát, / ezt a cemende-ruhát,

Somhegyi György, Fodor Tamás, Csikos Sándor, Raksányi Gellért | Fotó: archív

/ ezt a mocskos / szajha-rongyot, / ékességed ki csúfolta / meg a céda-pántlikákkal, / ki táncoltat itt a téren, / mint egy részeg / riherongyot?"

Ekkor Orfeo azt is megérti, hogy a Halál valójában őt akarja. „Neked adtam lelkemet, / nem a halál kapja meg" – búcsúzik végül kedvesétől. „Áldottá tett ez a csókom, / fiat szülsz majd, / aki folytat, / újjáénekli a várost, / új falat emel körébe, / s énekelni megtanítja / azt, aki énekem feledte." Mindezt így kommentálja az Énekes: „Azért jött, hogy megmentse / az asszonyt. / Ha önmagát akarta volna megmenteni, / otthon marad / s virágokat palántáz."

Zárásképpen még annyi hangzik el, hogy nincs minden rendben az Orfeo alapította várossal: „a kőből énekelt falakról / parányi kő-szemcsék szitálnak, / az oszlopok lazulnak, / terhüket majd a földre dobják" – mondja Pedro, majd hozzáteszi: „s ha egyszer visszajönne / a világ-alji mélyből, / a várost gazlepetten / találná alkotója". Mire az Énekes egyszerűen csak így válaszol: „Az életet / megmentette az Asszony. / A férfi-szív megérik / megszületik Orfeo újra. / Meg kell születnie."

„Orfeusz a szerelemért száll pokolra, Guevara a forradalomért" – próbálja értelmezni az újraírt történetet az egyik cikk. (Kristóf) De más írásokban még ehhez hasonló elnagyolt kísérletet sem találunk, arról meg végképp hallgatnak a kritikusok, hogy ez a megfeleltetés mit is jelent egy kortárs, sőt hazai kontextusban. Minek feleltethető meg a város, a forradalmi mű, amelyet Orfeo létrehozott? És mit is jelent ennek a jelenkori romlása? És bár az áldozat érthető, amelyet a hős a forradalomért hozott, az már megfontolás tárgya, hogy mit is jelenthet Orfeo továbbélése, újjászületése.

A kritikusok, akárcsak a szerző, egyfajta homályba burkolták – a 60-as, 70-es évek beszédmódjának megfelelően – mondandójukat: az általánosságokat világossá tették, de

a konkrétumokat elhallgatták, pontosabban az olvasókra bízták. „Csak rajtunk múlik, ha olvassuk az *Orfeo szerelmét*", hogy „minek alapján képzeljük újra a pokolra szálló szerelmes szívet szorító kalandjait". (Bátki B.) Azaz aki akarta, a rendszer önlegitimáló forradalmi retorikáját hallhatta ki a műből, más meg kiegészíthette aktuális társadalomkritikai vonatkozásokkal.

De a szerző ezt nem sulykolta, csak lehetővé tette, amit már a kortársak is hasonlóképp éreztek. „Györe oratorikus költeménye egyébként is indokolatlanul szimbólumokba burkolja politikai-társadalmi mondanivalóját, s ez a színpadon még motiválatlanabb lesz." (Lehotay) „Az előadásból sajnálatosan hiányzik az egyetlen stílus, a központi gondolat összetartó ereje." (Bátki B.) (Stílusproblémára utal egy másik cikk azon megjegyzése is, hogy „az előadás túlrikító, túlharsány pillanatai… néha háttérbe szorítják a lírát." – Orfeo.) Mindez azt is jelenti, hogy nem tudjuk kikövetkeztetni, mi lehetett Szendrő Ferenc mondandója az előadással, csak azt, hogy hatásos előadást akart készíteni.

A legtöbb cikk problematikusnak érzi, hogy Orfeo szerepét Bozóky Istvánra osztotta a rendező. „Orfeo szerepében visszafogottan játszik, úgy érzem, ez a visszafogottság elsősorban alkati különbözőségéből fakad." (Kristóf) „A megírt szerepben feltétlen a hősi alkat dominál, Bozóky elsősorban karakterszínész. Érzi is a distanciát, s ezért visszafogott líráját szépen érvényesítő Orfeót alakít." (Orfeo) „Bozóky minden, csak nem hős – bántó szereposztási tévedés volt ez." (Lehotay)

Rendkívül elismerő sorokat lehet olvasni a kritikákban Fodor Tamás játékáról. „Véleményem szerint ez a fiatal színész találta meg a játékában leginkább azt az összhangot, amelynek az irodalom, a színpad, a commedia dell'arte ötvözetében jelen kell lennie." (Kristóf) Egy másik írás Fodor „nagyszerű színpadi jelenlété"-ről beszél, hozzátéve, hogy „ő az egyetlen, akinek nincs hamis gesztusa". (Lehotay)

Fodor Tamás, aki már találkozott előtte Györe Imre művével, így idézte fel saját szerepét az előadásban: „Amikor később magam is játszottam az *Orfeo szerelmét* egy iszonyatosan rossz rendezésben, Szendrő Ferenc pártos színpadra állításában, akkor határoztam el, hogy végleg szakítok az Irodalmi Színpaddal, sőt ezzel az egész profi színházi világgal."[2]

Források:

Bátki B. Mihály: Gitáros Orfeo. *Élet és Irodalom* 1971. június 12.
Györe Imre: *Orfeo szerelme.* Magvető Kiadó, Budapest, 1969. 136 o.
Kristóf Attila: Orfeo szerelme. Györe Imre drámai költeménye az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1971. március 30.
(Lehotay): Orfeo szerelme. *Magyar Hírlap* 1971. április 28.
Orfeo szerelme. *Film Színház Muzsika* 1971. május 22.

2 Az Orfeo csoportról szóló dokumentumfilm számára készült, de a filmbe végül bele nem került csoportos beszélgetésen hangzott el.

ÚJ IRÁNYBA INDULT AZ ÉLETEM

Németh Ilona az Orfeo alapító tagjának tekinthető, hisz első férje, Kiss Mihály révén ismerte azt a képzőművészeti főiskolás baráti társaságot, amely az Orfeo magját alkotta. Malgot Istvánnal és feleségével, Komjáthy Annával ők négyen együtt kezdték el építeni Szentendrén azt a családi házat, amelyben az Orfeo munkája elkezdődött. Itt alakult meg a bábcsoport is, amelynek munkájában Németh Ilona a kezdetektől részt vett.

– A Stúdió „K" hosszú történetének szereplői közül te vagy az, aki a legkorábban találkoztál az Orfeóval. Ez hogyan történt?

– A Képzőművészeti Főiskolára jelentkeztem, festőművész akartam lenni. Akkor már férjnél voltam, Mihály éppen végzett, amikor engem fölvettek. Neki volt egy baráti köre, akik a későbbi Orfeo magját alkották: Malgot István, Komjáthy Anna, Lóránt Zsuzsa*, Fábry Péter.

– Tehát a főiskolán kezdett kialakulni az Orfeo csapata?

– Igen. Akkor már nagyon érlelődött valami forradalmi hangulat a főiskolán…

– Ez mit jelent?

– Én addig nem politizáltam, nagyon jó kislány voltam. Csak az irodalomért meg a művészetekért lelkesedtem. Persze gimnazistaként már a Vietnam melletti tüntetésen is jártam. Malgot is tartott kis „továbbképzőket" a magunkfajtáknak, ahol a fiatal Marx könyveivel meg effélékkel ismerkedtünk. A főiskolán is tanítottak marxizmust, csak másképp…

– És ez miért volt forradalmi?

– Azért, mert máshogy gondolkodtunk, másképpen beszélgettünk sok mindenről, mint a hivatalos tananyag. Persze őszintén szólva nem mindent értettem, de amire rá tudtam hangolódni, az megragadott.

– Te hogyan kapcsolódtál be az Orfeo munkájába?

– Malgot és a felesége, Anna Szentendrén laktak albérletben. Mi is oda költöztünk, mert nekünk is albérletet kellett keresnünk. Aztán együtt kezdtünk építeni ott egy közös családi házat. Vacak kis ház volt, de magunk építettük a két család számára. Aztán mindig

jöttek vendégek, állandóan tele volt a ház. Ez a szentendrei pici épület félig a földben állt, alul volt egy műhely, illetve a mellékhelyiségek. Fönt pedig két normálisabb szoba, talán háromszor négy méteresek lehettek vagy még kisebbek, már nem tudnám megmondani. Mellettük még két kisszoba is volt, hogy majd azok lesznek a gyerekszobák. De hát persze azokat is belakták az Orfeóban dolgozók. Lent a műhelyben is lehetett lakni, azaz kint lehetett aludni Szentendrén. Afféle „munkaértekezletek" zajlottak a házban, meg a legkülönfélébb esztétikai beszélgetések, komoly témák kerültek szóba…

– Szóval nagy élet folyt a kicsi családi házban.

– Mire felépült a ház, kiderült, hogy Anna a kisgyerekkel nem bírja azt az életet, ami Szentendrén kialakult. Egy polgári családból belekerülni egy eléggé zűrös közegbe nem könnyű. Egyrészt mindenki dolgozott valahol: volt, aki ablakot pucolt, más építkezésen dolgozott, esetleg másfajta fizikai munkát végzett, például újságkihordó volt. Mások még a főiskolára jártak. De délután próbák zajlottak késő estig. Ez nem élet egy fiatal anya számára, úgyhogy ő hamarosan visszaköltözött a mamájához. Malgot egy darabig eljárt hozzá, majd szép lassan megszűnt ez a kapcsolat.

– Minek tekinthető az Orfeo? Baráti társaságnak, művészcsoportnak vagy politikai csoportosulásnak?

– Mindháromnak. Egy művészettel politizáló csoport, amely baráti alapon szerveződött.

– Mert összefolyt benne a művészet és politika?

– Tudod, akkor én – bár főiskolára jártam – még nagyon kislány voltam. Előtte egyáltalán nem foglalkoztam politikával. Igazán az Orfeo közösségi jellege hatott rám. Jó közösség volt. Odafigyeltünk egymásra. Azelőtt ezt sehol nem éltem át, még a gimnáziumban se. Illetve azért egy pici előzménye volt ennek: amikor másodikos gimnazista voltam, elkezdtem járni a Dési Huber István Képzőművészeti Körbe. Ekkor vett fordulatot az életem. Ott valahogy más emberekkel találkoztam, mint a gimiben. Én egy kispolgári családban nőttem fel, egy szoba-konyhás lakásban, a Vas utcában. Elég zárt közegben, de boldog családi életem volt. Tehát nem volt semmilyen problémám. Anyám faluról feljött parasztlány volt, egy nagyon szép nő, aki aztán varrónő lett. Apám nem túl törekvő értelmiségi volt, a háború megszakította az egyetemi tanulmányait, és kishivatalnok lett. De boldogan éltünk, semmilyen dráma nem volt otthon.

Ebben a viszonylag szűk közegben nőttem fel, de a Dési Huber kicsit rányitotta a szememet a világra, és jött az első szerelem is. Nagyon érdekes fiú volt Mihály – még mindig az, néha találkozom vele, például az Orfeo-film készítése kapcsán, de a Facebookon is szoktunk beszélgetni. Filozofikus alkat volt. Kiskamasz koromtól kezdve az irodalom, illetve a versek bűvöletében éltem. Nem volt nagy könyvtárunk otthon, talán ha ötven könyve volt apámnak, de annak fele verseskötet volt. És én bújtam azokat, és mindenre találtam választ a versekben, ami éppen foglalkoztatott. Fiatal koromban Ady- meg József Attila-mániás voltam, de minden költő érdekelt. Ebben a fiúban találtam meg a társamat, aki a mellényzsebében mindig ott hordta *Az ember tragédiáját*, és idézett is belőle rengeteget. Nekem ez kész csoda volt, hogy itt van egy ember, akit érdekel az irodalom. Addig még nem találkoztam ilyennel. Így kezdtünk el járni. Folyóiratokat olvastunk, például az

akkori *Nagyvilág*okra emlékszem, meg az Egyetemi Színpadra kezdtünk járni. A moziban a francia újhullám meg Fellini érdekelt bennünket. Ömlesztve fogyasztottuk a kultúrát.

Szóval a Dési Huber Körben találkoztam az első férjemmel, Kiss Mihály grafikussal, aki akkor még csak készült a főiskolára. Lóránt Zsuzsa szintén ebbe a képzőművész körbe járt, de mások is, akik később bekerültek a főiskolára. Ott már valamit megéreztem a közösségből, így nagyon szerettem oda járni rajzolni. De ők idősebbek voltak nálam, hamarabb fel is vették őket. Engem csak harmadszorra.

– És te hogyan vettél részt az Orfeo munkájában?

– Báboztam. A szentendrei házban kezdtünk el bábbal foglalkozni. Mindannyian főiskolások voltunk, ki szobrász, ki festő, ki grafikus akart lenni…

– Miért kezdtetek bábozni?

– Azért, mert a bábokkal sokkal könnyebb eljutni a közönséghez, mint képekkel vagy szobrokkal. Malgot vezetésével folyt a munka, amiben én bábosként vettem részt, s nem tervezőként vagy bábkészítőként, mert erre a feladatra voltak idősebbek. Szobrászok készítették az első bábfejeket. De lehet, hogy a bábok „öltöztetésében" már segítettem, mert ez is kollektív munka volt. Mindenesetre az első bábok lakásokon, illetve a főiskolán készültek. Számomra a bábozás is alapvetően közösségi élményt jelentett. Nagyon jó volt együtt dolgozni. Például azt megérezni bábjátékosként, hogy milyen egy bábot közösen mozgatni. A bábozás tekintetében is nagyon sokat tanultam Malgot Istvántól. Ő szobrász volt, de nagyon ráérzett a színpadi bábjátékra. Úgyhogy – most nagyot ugrok az időben –, amikor Tamás is bevette a Stúdió „K" programjai közé a bábozást, és gyerekelőadásokat kezdtünk el csinálni, akkor én elég sok mindent át tudtam neki adni abból, amit Pistától tanultam.

– A bábozással korábban volt valamilyen kapcsolatod? Vagy csak az Orfeóban kezdtél el vele foglalkozni?

– Csak az Orfeóban. A képzőművészettel meg a nővérem hatására kezdtem el foglalkozni. Tudod, az ember megy a nagyobb testvére után, aki ügyes, jól rajzol, így én is elkezdtem festegetni már általános iskolás koromban. Elsősorban a festés izgatott, ezért mentem a Dési Huber Körbe, aztán a főiskolára. Viszont annyira elvarázsolt a bábokkal való munka, nemcsak a bábozás, hanem a bábkészítés is, hogy a továbbiakban már nem is akartam festő lenni. Pedig korábban úgy gondoltam, hogy én egy nagyon nagy festőművész leszek. De egyszer csak nem izgatott már. Nyilván megéreztem, hogy festőnek nem vagyok elég tehetséges, másrészt sokkal izgalmasabbnak találtam a közösségi munkát. Az, hogy együtt dolgozunk, együtt mozdulunk, mindent együtt csinálunk – művészileg is. Ez nagy élmény volt, a mai napig is ez izgat.

– Mesélj kicsit az Orfeo bábelőadásairól!

– Az *Orfeo szerelme* volt az első bábjátékunk, ezt 1969-70-ben játszottuk… Győre Imre versére készült. Följártunk hozzá beszélgetni, elolvastuk a művet, sokat vitatkoztunk róla, tetszett, szerettük – ez egy izgalmas világ volt.

– Vizuálisan hogy nézett ki ez az előadás?

Jelenet az Orfeo szerelméből | Fotó: archív

– Kesztyűs bábok voltak benne. Egy széles, hosszúkás pult mögött, fényutcában játszottuk, azaz mi feketében voltunk, kicsit hátrébb húzódtunk, a bábokat meg előre toltuk. Egyszerű, kicsit primitív, elbeszélő előadás volt…

– A szöveg volt a hangsúlyos benne?

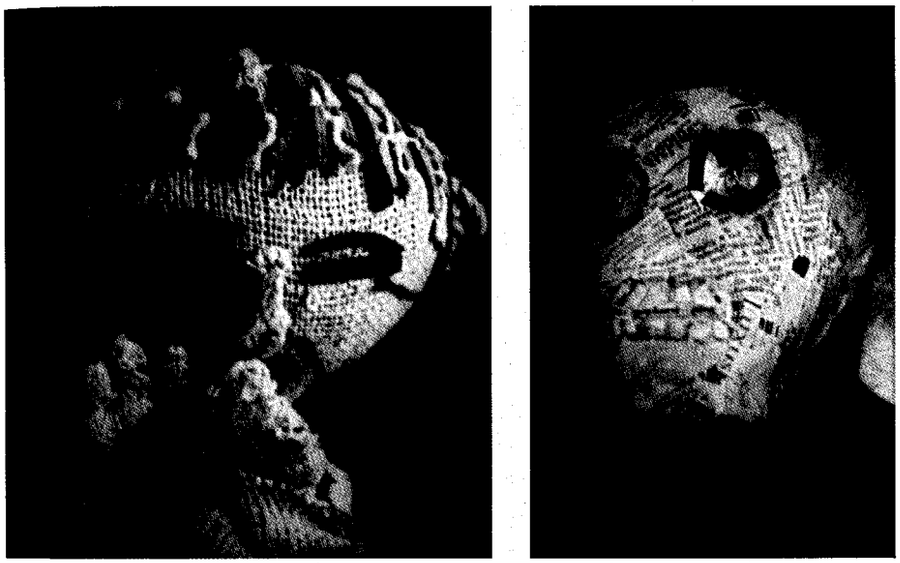
– Abszolúte a szöveg és a történet. Mivel csak lányok báboztak – valahogy úgy jött ki, hogy nagyon kevés volt a fiú –, kellett egy fiúhang, legalább hangalámondásként. Malgotnak eszébe jutott, hogy erre a feladatra meghív egy Fodor Tamás nevű fiatal színészt… Tamás vállalta, hogy alámondja a szöveget, és mi erre a szövegre báboztuk el az *Orfeo szerelmét*. Így találkozott Tamás az Orfeóval, aztán ez a kapcsolat egyre szorosabb lett…

– Szóval az Orfeo szerelme volt az első előadásotok.

– Igen, elkészültek hozzá a bábok, folytak a próbák. Találtam róla otthon két kis fekete-fehér fotót – talán benne is vannak az Orfeo-filmben. Nem tudom, mi lett a bábokkal. Úgy emlékszem, hogy egy darabig megvoltak, de már biztos megették őket az egerek a padláson. Amikor készült a film, kerestem őket, de nem lettek meg.

– Képzőművészektől azt várná az ember, hogy vizuális színházat csináljanak.

– Ez nem volt az… A mai napig csodálkozom azon, hogy miért félt tőlünk annyira a hatalom… Nyilván azért, mert mindentől félt, amit nem ők irányítottak. De hát az *Orfeo szerelme* megjelent könyvként, mi nem nagyon tettünk hozzá semmit a Györe-műhöz, semmi olyasmit, ami ne lett volna benne a versben. Persze ehhez hozzátartozik az is, hogy amit abban az időben a közönség bábszínházként ismert, az egy nagyon konzervatív látványvilág volt. Végtelenül egyszerűek, primitívek voltak a bábok. Pont-pont vesszőcske



A Paraszt és a Halál bábuja az Orfeo szerelméből | Fotó: archív

arcocskák, golyófejek – nagyon sokáig ez uralta a magyar bábszínházat. A 60-as évek magyarországi bábszínházához képest előrelépésnek számított az, ahogyan az Orfeo használta a bábokat. Meg az is, hogy nálunk képzőművészek csinálták a figurákat.

– Ezek hogyan készültek?

– Figyeltem, hogyan dolgoztak a szobrászok, tőlük tanultam a bábkészítést. Megmintázták a fejet, kiöntötték gipsszel, kikasírozták, utána borították be. Ezek sima zsákbábok voltak, tehát a testük egyszerű volt, és többnyire a fejük is zsákkal volt borítva. Talán csak a főszereplő volt sima vászonnal és nem zsákkal borítva. Egy díszletre emlékszem még, ami egy kis kuplerájt ábrázoló papír díszlet volt, és egy polcon álldogált.

– Tamással akkor ismerkedtél meg, amikor az Orfeo szerelme hangalámondását csinálta? Vagy már előtte is hallottál róla?

– Korábban már láttam őt az Egyetemi Színpadon, ahová sokat jártunk. De amikor Malgot Pista meghívta, ő ott is ragadt az Orfeóban. Így jött az ötlet, hogy csináljon az Orfeón belül egy színházi csoportot. Volt zenekar, volt fotós csoport, képzőművész csoport, bábos csoport, és Tamás vezetésével létrejött a színházi is. De nem voltak még hozzá emberek. Akkor Malgot azt mondta Tamásnak, hogy itt vannak a bábosok, őket is próbáld ki, hátha valaki beválik színésznek. Így a többi bábossal együtt én is jártam ezekre a színházi tréningekre. Nagyon szerettük. Arról szóltak, hogyan kell menni, hogy kell nézni jobbra-balra. Nagyon szórakoztató volt. És közben gyűltek az emberek, és kialakult a csapat, akivel aztán megcsinálta Tamás a színházi csoportot.

MEGVÁLTOZTATNI A VILÁGOT...

Az Orfeo szerelme után egyre többen gyűltek az Orfeo köré, sőt a bábosok mellett új csoportok jöttek létre. Közben politikai vitakörök, szemináriumok zajlottak. De a politizáláson túl egyre fontosabbnak érezték a művészi minőséget.

Az *Orfeo szerelme* készítése kapcsán nemcsak Fodor Tamás találkozott az Orfeóval, hanem ekkor kapcsolódott be a munkába Vas János „Panyiga"* is. Ő addig Lantos Ivánnal[1] játszott pol-beatet. (Ennek az akkoriban kedvelt műfajnak a képviselői direkten politizáló dalokat adtak elő.)

Lantos szólt Vas Jánosnak, hogy segíteni kéne az *Orfeo szerelmé*nél. Így készítettek dalokat az előadáshoz, amit házi körülmények között felvettek magnóra. Aztán Vas János egy Brecht-műsorban is részt vett: az elején és a végén énekelt megzenésített verseket. Ez az Orfeo alakuló irodalmi színpadának produkciója volt, de ekkor már ragaszkodott hozzá, hogy ne egyedül zenéljen, és kezdte összeszedni a régi ismerőseit. Így alakult meg valamikor 1971 környékén a zenész csoport.

A kezdetben „négytagú ének- és zenekar műsorát Vas János gyűjtése és feldogozása alapján a chilei földfoglaló daltól kezdve a spanyol katonák ellenállási daláig, a XIV. századi népballadától a múlt századbeli csángó népdalig »társadalmi« dalokból állította össze" – olvassuk egy korabeli újságcikkben. (Kiss) „A népdalokban mindig találunk valami általánost, napjainkhoz szóló vagy a mai ember számára is érthető, példát mutató vonatkozást" – nyilatkozta egy szintén akkori interjúban Vas János. „Gyakran több változatból állítjuk össze a szöveget, szólamokat írunk hozzá, megváltoztatjuk az eredeti mű ritmusát, és az így újjászületett dalt mai hangszerelésben adjuk elő." (Dalos) „A kezdeti repertoárt főleg Panyiga és [Dabasi] Péter[2] hozta, aztán miután bekapcsolódott Lantos Iván – aki

1 Lantos Iván (1949) tagja volt az Orfeo zenészcsoportnak – közben játszott Sebőékkel is –, majd alapító tagja lett a Vízöntő és Kolinda együtteseknek. 1980–2003 között Franciaországban élt, ahol szintén több formációt alapított. Saját neve alatt egyetlen albumot jelentett meg Holnapig címmel 2003-ban. Ezen életműve legmarkánsabb stílusirányait foglalja össze. „Lantos egyedi zenei világában a gyökértelenség határtalansággal, az irónia emelkedettséggel, a reneszánsz a posztmodernnel párosul" – írja a CD borítója.

2 Dabasi Péter (1950) az Orfeo zenekar után rövid kitérőt tett a Kalákában, majd a Vízöntő és a Kolinda tagjaként zejnélt. 1981-ben Krulik Zoltánnal Makám és Kolinda néven hoztak létre zenekart. Szétválásuk után Dabasi vitte tovább a Kolinda nevet. Utolsó lemezüket 2000-ben készítették.

Az Orfeo zenekar | Fotó: archív

előtte Sebőékkel játszott –, akkor kapott több teret egy másfajta zeneiség, muzikalitás" – meséli Kamondy Ágnes*. (Marton) Fénykorában az Orfeo zenekar héttagú volt: Vas János „Panyiga", Dabasi Péter és Lantos Iván mellett Zsigmondi Ágnes, Kamondy Ágnes, Nemes István Egon* és Forgách András* alkotta az együttest.

Vas János szerint a fordulatot a csoport életében az jelentette, amikor kijutottak az elég nagy támogatottsággal rendelkező berlini Oktoberklub rendezvényére, fesztiváljára, és ott meghallották a chilei Quilapayún együttest, amely határozottan politikai tartalmú dalokat játszott, de azt egyértelműen népzenei alapok feldolgozásával tették. Ott döntötték el Dabasi Péterrel, hogy valami hasonlót fognak csinálni, és ehhez kerestek embereket.

Kamondy Ágnes csak homályosan emlékszik, hogy került a zenekarba: „talán Gaál Éva hívott, aki sokáig az Orfeo bábcsoport hegedűse volt, nekem pedig osztálytársam a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában. Az Orfeo csoportban egy rendkívül kreatív közegre találtam, szimpatikus és szép fiatal nőkkel és férfiakkal, akik nem az összhangzattanról beszéltek, hanem a világról, a társadalomról, a lázadásról, és olyan művészetet képviseltek, ami mély szociális elkötelezettséget sugárzott. Tetszettek a dalaik is, ráadásul ott volt a zenekarban Zsigmondi Ági, akihez első pillanattól rendkívül vonzódtam. Egy nő, aki gyönyörűen énekel, intelligens és kedves. Kicsit a nővérkém lett, kicsit a barátnőm. De a dalokon túl az is vonzott, hogy folytathatom a kórusmúltamat. Gyerekoromtól kórusban énekeltem, és az Orfeóban is több szólamban énekeltünk. Ne csak egy legyen, hanem kettő, három, négy. Ez lett aztán a zenekar egyik fő erőssége, ez a vokális többszólamúság." (Marton)

A zenekar repertoárja három irányból építkezett: különböző történelmi korok lázadó dalaiból (a középkori paraszthábor úktól a 68-as újbaloldal repertoárjáig), latin-amerikai folkzenéből, valamint magyar és a környező országok népzenéjéből. Előkerültek például

a magyar betyárballadák, ami hasonló alapanyagot jelentett, és hasonlóképpen lehetett feldolgozni, mint amit a Quilapayún játszott – meséli Vas János. Az Orfeo zenészcsoport magyar népzenét is játszott – egy modernebb ízlés szerint. (Ezt a törekvést folytatták a zenekar utódai: a Vízöntő[3], illetve a Kolinda együttes[4].)

Politikai vitakörök, szemináriumok

Közben elkezdték az egész csoportosulást Orfeónak hívni. Ugyanis a bábosokat – az első előadásuk után – úgy emlegették, hogy „orfeósok". Majd ez a melléknév lassanként tulajdonnévvé alakult, és amikor a bábosok után más csoportok is alakultak – zenész csoport, irodalmi színpad, fotókör, képzőművészek – ők már az Orfeo különböző csoportjai lettek.

A bábegyütteshez ugyanis közben egyre többen csatlakoztak. Elsősorban nem a játékuk művészi színvonala, hanem a mondanivalójuk vonzotta az embereket. „Olyan sokan csatlakoztak, hogy ezekkel az emberekkel rengeteg mindenben nem lehet egyet érteni" – mondja Malgot. „Ezért jöttek létre a különféle beszélgetések, a politikai fórumok, klubok." Akkoriban több budapesti ifjúsági klubban is jelent volt az Orfeo.

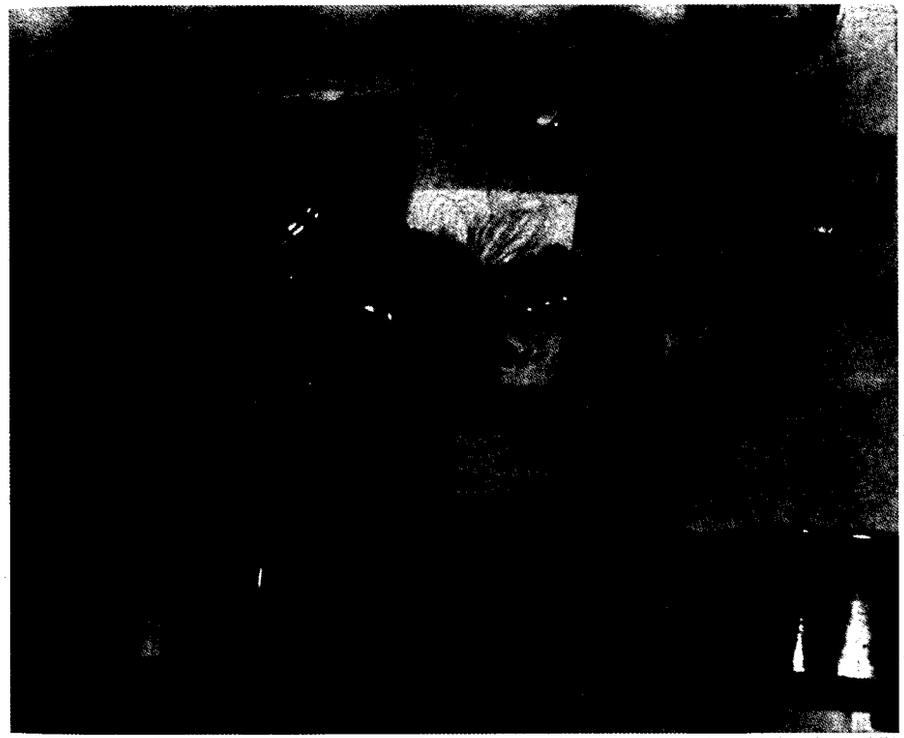
Erről Fábry Péter mesél egy szemléletes példát. A „kis Fábriék"[5] tüntetést szerveztek a görög diktatúra ellen, mert a magyar állam felvette vele a diplomáciai kapcsolatot. (Szabadságot Manolisz Glezosznak[6] – festették Komjáthy Annáék a feliratokat a főiskolán.) De teljesen nyilvánvaló volt, hogy a tüntetést szét fogják verni. Ugyanakkor működött a Thököly úton egy Hazafias Népfront Békeklub, aminek a vezetőségében benne volt Fábry Péter is. Malgot pedig kint állt az utcán, és terelte befelé a fiatalokat, akik futottak a görög nagykövetség felől. Bent meg épp kezdődött egy politikai vitaest. Hasonló vitaesteket

3 Az Orfeo zenekar indult az 1972-es *Ki mit tud?*-on pol-beat kategóriában, de – talán politikai nyomásra – Boros Lajossal szemben kiestek. Egyre inkább úgy érezték, hogy Orfeo néven nem tudnak fellépni, így amikor Novák Ferenc „Tata" megkereste őket, hogy vállalják el a Bihari táncegyüttes kíséretét, felvették a Vízöntő nevet (mert a tagok többsége ebben a csillagjegyben született). Az együttesnek Vas János „Panyiga", Dabasi Péter, Lantos Iván és Balázs János bőgős volt a tagja. Hamarosan belátták, hogy a Bihari táncegyüttes igényeinek prímás nélkül nem tudnak megfelelni, ezért csatlakozott hozzájuk Kiss Ferenc is. A Vízöntő a 70-es évek folkirányzatának úttörő zenekara volt.

4 A Vízöntőből kivált Kiss Ferenc alapította az együttest 1974-ben Kamondy Ágnessel, Szabó András hegedűssel, Trunkos András bőgőssel és Jorgosz Tzotzoglu ütőssel. 1975-re alakult ki a klasszikus felállás, amely már akkor világzenét játszott, amikor ez a fogalom még ismeretlen volt. A Kiss Ferenc, Zsigmondi Ágnes, Lantos Iván, Dabasi Péter alkotta Kolinda sokat játszott Nyugat-Európában, ahol egy francia impresszárió felfedezte őket, és a Hexagone hanglemeztársaság három maradandó értékű nagylemezt készített velük.

5 Fábri Péter (1953) író.

6 Manolisz Glezosz (1923–2020) egy 18 éves korában végrehajtott vakmerő akcióval lett Görögország hőse: egy barátjával együtt 1941. május 31-én a megszállt Athénban letépte az Akropoliszról a horogkeresztes zászlót. A német megszállók háromszor is elfogták és megkínozták. A polgárháború és a katonai diktatúra idején (1967–1974) a kommunista pártban tevékenykedett. Többször börtönbe vetették. Később a Szocialista Pártba (PASZOK) lépett be, amely először 1984-ben küldte őt az Európai Parlamentbe. Még 2014-ben is tagja volt az Európai Parlamentnek, a radikális baloldalt képviselte.



Vas János „Panyiga" | *Fotó: archív*

nemcsak klubokban, hanem magánlakásokban is zajlottak. Forgách Andrásban a Lóránt Zsuzsi lakásán tartott szemináriumok maradtak meg erősen. „Szinte olyanok voltak ezek, mint a párttaggyűlések – meséli az Orfeo-filmben. – Miközben az egész arra ment ki, hogy művészeti alkotások jöjjenek létre vagy valami esztétikai szépség keletkezzen. De az egészet mégis valami szektaszerű dinamizmus működtette."

„Malgot Pisti időnként ugyan vehemensen nekiállt világot megváltani, de a hétköznapi életünk abból állt, hogy zenéltünk – mesélte Lantos Iván. – Miközben a csoporton belül működött egy remek szabadegyetem, amelynek keretében minden területről a legjobb előadók jöttek előadásokat tartani. Tényleg remekül éreztük magunkat. Tizennyolc-húsz éves korban egy ilyen közösség valóban annyira erőssé tud válni, hogy ilyenkor az ember könnyen elfelejti azt, hogy a hétköznapokban amúgy milyen környezetben él." (Jávorszky)

Angelus Iván* úgy fogalmaz ugyanitt, hogy az Orfeóban jó kis szemináriumokat adott és vett. Tóth Andrea úgy érzi, hogy választ kapott minden benne felmerülő kérdésre, és megfogalmazódott mindaz, ami akkoriban foglalkoztatta, amit akkor érzett. Csomor Béla képzőművészben a *Sárga tengeralattjáró*ban szereplő kép idéződik fel, ha az Orfeóra gondol: áll a semmiben egy ajtó, amit ha kinyit az ember, valami fantasztikus és csodás világra nyit rá. Számára ezt jelenti az Orfeo-élmény. Mert az Orfeo a szabadságra nyitott rá, de egyúttal kritikai világlátást is adott.

„Az igazságosság hitében éltünk… Hihettük, hogy közünk lesz a történelemhez, hogy mi csináljuk" – mondja az Orfeo-filmben Gaál Éva, a bábcsoport zenésze. Ehhez Szőke Szabolcs ugyanitt azt teszi hozzá, hogy az Orfeónak célkitűzése volt megváltoztatni a világot a művészet által. És bár később ez kevésbé határozottan fogalmazódott meg, de a kérdés mindvégig napirenden volt, hogy a művészetnek feladata-e megváltoztatni a világot. „Az ember úgy érezte, hogy fontos, amit csinál – mondja Zsigmondi Ágnes. – És fontos is volt, mert egy kb. százfős csoport mindig megjelent, ahol szerepeltünk, követett bennünket."

A művészi minőség is fontos

Az Orfeo tehát a gyakorlati munka során formálódott, alakult ki. Bár képzőművészek alapították, de igazi hatása az előadóművészetek területén volt. Ezzel párhuzamosan folyt az Orfeón belül egy műhelyszerű képzőművészeti tevékenység is, elsősorban a grafika és a fotó területén, de több szobrász is részt vett a munkában. Alkotásaikat rendszeresen bemutatták csoportos kiállításokon Budapesten és vidéken. (2012-ben a 2B galéria rendezett retrospektív kiállítást az egykori orfeósok munkáiból, illetve a csoport történetének dokumentumaiból. Itt Bálványos Huba, Borbás István, Csomor Béla, Csomor László, Englert Judit, Eskulits Tamás, Fábry Péter, Forgách András, Forgács Péter*, Illyés Márta, Kárpáti Anna, Kiss Mihály, Komjáthy Anna, Kovács István, Kovács Keve (János), Lóránt Zsuzsa, Németh Ilona, Raffay István, Stuiber Zsuzsa, Szabó György, Szalma János, Szilágyi Anna, Szőke Szabolcs és Tóth Éva munkái voltak láthatók.[7])

A bábegyüttes – és az *Orfeo szerelme* – elindított egy folyamatot, amelybe egyre többen kapcsolódtak be, és egyre többféle tevékenységbe kezdtek bele. Elérkezett egy pont, amikor már nemcsak a mondanivaló volt fontos, hanem az a művészi minőség is, amelyet a produkciók képviselnek.

Eközben olyan emberek is megjelentek az Orfeo körül, akik kifejezetten értettek ahhoz a műfajhoz, amit csináltak. Többek között Fodor Tamás érkezése jelentette ezt a váltást az Orfeo életében.

Források:

Az Orfeo csoport. Dokumentumfilm a nagy generációról. Társrendező: Fábry Péter. Rendező: Nemes István. Producer: Durst György. Duna Műhely, Mediawave 2000. 104 perc.

Dalos Gábor: Párbeszédek a pol- és folk-beatről. *Magyar Hírlap* 1972. április 11.

Jávorszky Béla Szilárd: *Folkforgatag. Interjú Lantos Ivánnal.* https://beatkorszak.blog.hu/2020/01/12/folkforgatag_interju_lantos_ivannal *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

Kiss Rita: Az Orfeo-együttesek. *Népszava* 1972. május 7.

Marton László Távolodó: „Néztem ezeket az elsárgult dalszövegeket". Beszélgetés Kamondy Ágnessel. *Magyar Narancs* 2011. 18. sz.

7 2019-ben a Blinken OSA Archívum Centrális Galériájában az Orfeo és az Inconnu csoport munkáiból nyílt kiállítás *Balra át, jobbra át – Művészeti és politikai radikalizmus a Kádár-korban* címmel.

NEM AKARTAM ELHINNI A HAZUGSÁGOKAT

Angelus Iván még gimnazistaként találkozott az Orfeóval. A barátkozásból lassanként együttműködés lett, előbb önképzőköri beszélgetéseket vezetett a szülei lakásán, majd részt vett a pantomim csoport alakulásában. Közben együtt dolgozott Malgot Istvánnal az Orfeo szerelme árnyjátékváltozatában. Fodor Tamás érkezésével a pantomim csoport is csatlakozott az alakuló színházi csoporthoz.

– Nagyon korán, még a gimnáziumi éveid alatt kerültél kapcsolatba az Orfeóval. Hogy történt ez?

– Harmadikos gimnazista voltam, amikor végre sikerült egy nagyon jó iskolai KISZ-vezetőséget választanunk, de nem sokkal később odajött hozzánk a párttitkár, hogy új választást kell tartani, mert nem megfelelő a vezetőség, amit megválasztottunk. Ekkor értettem meg, hogy valójában hogyan működik a szocializmus. Nagyjából ezzel egy időben jelent meg néhány ember a gimnáziumban, akik három-négy évvel lehettek idősebbek nálunk – Szirmai Péter közgazdász meg Lóránt Zsuzsi szobrász jut hirtelen eszembe. Velük beszélgetni kezdtünk, érdekes dolgokat mondtak, majd biztattak bennünket, hogy foglalkozzunk az iskolai tananyagon kívüli dolgokkal is. Akkor kezdtem mindenféléket olvasgatni, leginkább a 19. századi szocialista irodalmat.

– Tehát a fordulatot az jelentette számodra, hogy nem a KISZ-ben, hanem azon kívül próbáltad meg kiélni az aktivitásodat.

– Ez nagyon határozott döntés volt. A gimnáziumban folyton nyüzsögtem, az osztálytársaimmal nem voltam jóban, de az iskolában rengeteg barátom volt. Például Fábri Péterrel*, aki alattam járt egy évvel, pinceklubot szerveztünk, ott József Attila- és Ady-műsort csináltunk. Mi már akkor egy rebellis csoport voltunk a gimnáziumon belül. Nem azért sodródtunk ki az iskolából, mert megjelentek az orfeósok, hanem, mert már előtte sem azt csináltuk, amit elvártak tőlünk. De ezek az emberek, akik fél generációval jártak előttünk, mutattak egy lehetséges utat. Ők tudatosan keresték a kapcsolatot a középiskolásokkal. Többségük a Képzőművészeti Főiskolára járt (vagy onnan tették ki őket). Felosztották egymás között, hogy ki hova menjen, és keresték a fiatalokat, akik szívesen beszélgettek velük.

– Beengedték őket az iskolába?

– Inkább a Köröndön beszélgettünk. Ott találkoztunk a kis Fábri meg én Decsényi Jutkával, Csomor Lacival és Bélával meg Szirmai Péterrel. De ezek inkább csak barátkozások voltak. Lóránt Zsuzsi meg Sass Vali szobrásznak tanultak, Zsuzsa portrét is csinált rólam, emlékszem, órákat üldögéltem az Epreskertben. Helyesek voltak, szívesen találkoztam velük. Ezek a beszélgetések személyes kapcsolatokká is váltak. Nem azért barátkoztunk, hogy kialakuljon az Orfeo, és nem is azért csináltuk az Orfeót, hogy barátok legyünk, ez a kettő szinte észrevétlenül folyt egymásba. Miközben barátkoztunk, közben épült az Orfeo is.

– Az Orfeo-filmben azt mondod, hogy jó kis szeminárumokat adtál és vettél.

– Próbálok visszaemlékezni, hogy kaptam-e ilyet, de nem emlékszem rá. Inkább arról volt szó, hogy mondták, hogy itt van ez és ez a könyv, olvassuk el, beszélgessünk róla. Kamondy Ági, – talán Zsigmondi Ági is, vagy csak szerettem volna – és Gaál Évi hegedűs jártak hozzám ilyen beszélgetésekre, amiket én vezettem a szüleim lakásában. Ekkor harmadikos-negyedikes gimnazista lehettem. Jó tanuló voltam, elolvastam a szöveget, vezettem a beszélgetést.

– Olyan volt ez, mint egy önképzőkör?

– Valami olyasmi. Ültünk a Lajos utcában, a mi szobánkban, és három-négy lány meg én megbeszéltük a könyvet, amit kaptunk.

– Emlékszel, hogy mik voltak ezek?

– A kedvencem Marx *Gazdaságfilozófiai kéziratok* című munkája volt, ami nagyon költői szöveg. A *Kommunista kiáltvány*t is olvastuk, de az egy történelmi dokumentum. Ezek a beszéltetések ugyan nem vezetettek különösképpen sehova, de egyszer csak hívtak az orfeósok, hogy menjek el valamelyik előadásukra. Egy külvárosi kultúrházra emlékszem, ahol vagy egy bábjátékot, vagy a szavalókórus műsorát néztem meg. Már nem emlékszem pontosan, mert később elmentem egy másik előadásra, aztán még egyre, majd egy újabbra. Egy idő után én is szereztem olyan katonai zubbonyt, amit a bennfentesek hordtak az Orfeóban. Később mondták, hogy van már képzőművészeti csoportjuk, működik bábos csoport, szavalókör, zenekar, és kérdezték, hogy én mit tudnék csinálni. Mondtam, hogy semmi ilyesmihez nem értek. Erre azt válaszolták, hogy olyan ügyesen mozgok, miért nem csinálok egy pantomim csoportot. Mondtam, hogy jó, csinálok. Persze fogalmam sem volt a pantomimről, de a mozgás, a sport valóban mindig jelen volt az életemben, gyerekkoromban eveztem, síeltem, korcsolyáztam, sokáig versenytornáztam. Minden érdekelt, ami nem labdasport (és ez máig így van).

– Szóval volt kedved kipróbálni a pantomimet is.

– Igen, bementünk a Népművelési Intézetbe, és a könyvtárból kivettük a Decroux könyvét[1] a pantomim tanulásáról. Ebben a szöveg mellett rajzok is voltak, így hát ez alapján ketten-hárman elkezdtünk pantomimet tanulni. Kató Balázsra* emlékszem meg egy

1 *A pantomim*. Korszerű színház 77–78. Színháztudományi Intézet, Budapest, 1964.

képzőművészre, akit csak Jani bácsinak hívott mindenki. Hárman a Thököly út 73. pincéjébe jártunk, kötelet húztunk meg rudat, falat tapogattunk, efféle pantomimes alapgyakorlatokat csináltunk. De ez sem vezetett különösebben sehová. A sorsom végül ott „pecsételődött meg", amikor megjelent Fodor Tamás az Orfeóban. '71 tavaszára az a vélemény alakult ki, hogy nem működik jól a szavalókör, nem értenek igazán se a beszédtechnikához, se a színházhoz, de jön majd Fodor Tamás, aki ért mindehhez, van egy csodálatos versműsora, melyben nagyon progresszív elveket valló költők szerepelnek, Pass Lajos, Halmos Ferenc meg Sipos Áron. Ő fog majd színházi csoportot csinálni az Orfeóban, és kérték, hogy csatlakozzanak ehhez a pantomimesek is.

– Ne szaladjunk ennyire előre! Még a színházi csoport megalakulása előtti Orfeóról kérdeznélek. Ezt úgy tartják számon, hogy nemcsak művészeti csoport volt, hanem egy határozottan politizáló társaság is.

– Mire én oda kerültem, addigra már csak ködös mítosszá vált, hogy ki maoista, ki ellenálló. Én nem voltam forradalmár, nem vettem részt semmi ilyesmiben, és nem láttam, hogy bárki éppen forradalmat csinált volna. Tudtunk Pór Gyuri meg Malgot peréről, de ezek 1971 előtt egy-két évvel lezárultak, és azt hiszem, börtönbe se került senki.

– Pór Györgyöt, Bencze Sándort és Simon Pétert letöltendő börtönre ítélték, de Malgot és a többiek valóban „csak" felfüggesztett büntetést kaptak.

– És rendőri felügyelet alá helyezték őket, ami súlyos fenyegetést jelentett. Jó érzékkel nem csináltak belőlük mártírt, de egzisztenciálisan teljesen ellehetetlenítették őket. Szerintem az Orfeo épp ezért fordult a művészetek felé, mert Malgoték rájöttek, hogy a politikai ellenállás nem működik. Malgot mégiscsak egy szobrász volt, a többiek is többnyire festők, képzőművészek, nem valamiféle marcona katonák. Ugyan meg akarták változtatni az akkori világot, de látták, hogy a lázadozás nem vezet sehová. Megértették, hogy hosszabb utat kell választaniuk, a művészetek útját, és ehhez szövetségeseket kell keresniük. Az Orfeóban készült művek többnyire politikai témákat dolgoztak fel, de ehhez tudatosan művészi formákat társítottak. Ebben is újdonságot jelentett Fodor Tamás érkezése, mert nála már nem a politikai üzenet dominált, hanem a színházi forma. Ennek persze nagyon progresszív, változtatást követelő tartalma volt.

– Fodor érkezés előtt mi vonzott téged az Orfeóhoz?

– Ezek a nálam öt-tíz évvel idősebb fiúk meg lányok azért voltak számomra szimpatikusak, mert a teljesen álságos szocialista valóság megváltoztatására törekedtek. Egyetértettem azzal, hogy radikálisan lépnek fel a társadalmi igazságtalanságokkal szemben. Számomra ez volt a legfontosabb. Mert én is egyenlőtlen, álságos világnak éreztem a 60-as évek végét, a 70-es évek elejét, amelyben a vezetők hazudnak, a szegényekkel nem törődnek. Akkor még nem éreztem azt, hogy egy olyan rendszerben élünk, ami örökké fog tartani. Gondolj csak bele, 49-ben kezdődött a Rákosi-korszak, és én négy év múlva, 53-ban születtem. De újabb három év múlva, 56-ban már lőttek. Tehát valójában csak néhány évet jelentettek az „ötvenes évek". A tankra határozottan emlékszem, pedig elvben nem emlékezhetnék rá. Az első gyerekkori emlékem a világról az, hogy hároméves koromban állok az erkélyen, és látom a tankot a Lajos utcában. Aztán kivégzések voltak, sortűz, megtorlások. Így indult a

Kádár-rendszer. De 1960-ban meghirdették az első amnesztiát, kezdődött a konszolidáció. Aztán még tíz év sem telt el, és én már ott voltam az Orfeóban, mert nem akartam elhinni a hazugságokat. Azt gondoltam, hogy nem tarthatnak örökké.

– Milyenek voltak a belső viszonyok az Orfeóban?

– Amikor én oda kerültem, még mindenki egyenrangú partnernek tűnt. A felszínen ez később is megmaradt, de egyre inkább Malgot vált a vezető egyéniséggé. Ő nagyon erős, karizmatikus személyiség volt. Ugyan nem volt semminek a kinevezett vezetője, de többnyire ő teremtette a helyzeteket, amely alakította az életünket, ő hozta a témákat, amelyekről beszélgettünk. Törekedett a demokratikus viszonyokra, hisz mindenkit hívott a nagy orfeós összejövetelekre, és ott elvileg mindenki elmondhatta a véleményét, de mégis csak ő irányította a beszélgetést. Ő, illetve a körülötte lévő néhány ember kérdezett és nem én vagy egy hasonló átlagos orfeós. Azt se mi javasoltuk, hogy miről legyen szó. Pistának mindig nagyon kategorikus véleménye volt, és ez bizonyára befolyásolta a többiek gondolkodását. De különben jól gondolkodott, okos pali volt.

– Te dolgoztál vele?

– Még a kezdet kezdetén. Talán az érettségi után lehetett, 71 nyarán, amikor lementünk valahova a Balatonra, és előadtuk az *Orfeo* című forradalmi árnyjátékot. Ebből leginkább arra emlékszem, hogy milyen gyönyörű volt benne Tóth Andrea. (Szerintem Malgot barátnője lehetett akkor.) Nagyon szép lány volt, és egy vörös színű selyem lobogót mozgattunk a háttérben. Az egész elég melodramatikus hatást keltett. Vas János „Panyiga" zenélt az előadásban, Németh Ilona is velünk volt. Egy teherautón utaztunk…

– Ez az Orfeo szerelme volt?

– Nem, ez szerintem a bábjátéknak az árnyjáték változata lehetett. Alig emlékszem belőle valamire, még arra sem, hogy én mit csináltam. De az megmaradt bennem, hogy súlyos konfliktusaim voltak Malgottal. Rendezői típusú viták, amelyeket sem én, sem ő nem tudott megoldani, így a mi személyes együttműködésünk nagyon hamar zátonyra futott. De már nem emlékszem a konfliktus valódi okára, csak arra, hogy ez számomra nagyon fájdalmas vita volt. Nyilván nem tudtam az adott helyzetben valamit jól megoldani. De az is lehet, hogy egyszerűn csak azon ment a vita, hogy tudok-e menni minden próbára, mert én rögtön az érettségi után elkezdtem spanyol nyelven turistákat kalauzolni Budapesten. Ezzel a balatoni kalanddal lényegében be is fejeződött a Malgottal való együttműködésem.

– Ott szakítottalak az imént félbe, hogy egyszer csak megjelent Fodor Tamás az Orfeóban. Te ismerted őt korábbról? Tudtál róla valamit?

– Semmit. Amikor mondták, hogy jön Fodor Tamás, akkor elmentünk megnézni a Pinceszínházba a rendezését. Ez az *Akinek meg kell halnia* című Kazantzakisz-adaptáció volt, amiben Gaál Erzsi is játszott. De őt Köllő Miklós darabjában is megnéztük, amit a Magdolna toronyban játszottak, és *Gyönyörök kertje* volt a címe. Úgy mentünk ezekre az előadásokra, hogy most megnézzük az újakat. Olyan volt ez, mint egy felvételi.

– És mit gondoltatok róluk?

– Fodor Tamást csodálattal néztük, kérdeztük, hogy ki ez a pasas, hisz állandóan a *Film Színház Muzsikában* szerepel, meg a képes újságok címlapjain látható. Mi közünk van nekünk hozzá? Hisz ez egy ilyen színész, a József Attila Színházban meg az Irodalmi Színpadon játszik, szinkronrendezőként dolgozik. De meglepetésemre egy teljesen normális palival találkoztam.

– Nem ezt vártad volna a magazinok alapján?

– Hát meglepő volt, hogy egy ilyen sikeres ember miért jön ide hozzánk a külvárosba, a bajba.

– Milyenek voltak az előadások, a Köllő-darab meg a Pinceszínházban látott Akinek meg kell halnia?

– A Köllő borzalmas volt. Ízléstelen, ronda, feküdtek meg vonaglottak benne, sokszor olyan volt, mintha egy pornót imitálnának. Egyáltalán nem tetszett. De Gaál Erzsi jó volt. Látszott, hogy ő érdekes, ügyes, mind a két előadásban figyelni kellett rá. Az *Akinek meg kell halnia* című Kazantzakisz-előadásról ma azt mondanám, hogy egy concept darab volt. Egy szegényszínházi előadást akartak csinálni, többnyire a csoport dolgozott benne, rengeteg mozgással. Nekem sok volt benne a verejték, a szenvedés, ezért nem tetszett különösebben. De akkor még nem ismertem a színházi életet, fogalmam sem volt, hogy egy ilyen előadás ebben a közegben mit jelent. Egyáltalán nem jártam színházba, korábban a szüleim vittek egyszer-kétszer operába, ahol nagyokat röhögtünk azon, hogy milyen dagik az Éj királynő hölgyei, pedig szépnek kellene lenniük. Az azonban egyértelműen kiderült a Kazantzakisz-darabból, hogy ez egy nem szokványos színház, más akar lenni, mint egy átlagos vígszínházi előadás, mert annál azért komolyabb dolgokról akart beszélni.

– Szóval végül sikeres volt Fodor és Gaál „felvételije" az Orfeóba.

– Persze. És arról is szó volt, hogy Lukáts Andor is átjön hozzánk. Ő is benne volt a Kazantzakisz-darabban. Andor bent lakott a Pinceszínházban, a backstage-en, a szomszéd szobában. Afféle mindenes volt a Pinceszínházban, kellékes, díszletes, bentlakó. El is kezdte velünk próbálni az *Etoile*-t. De egyszer csak közölte, hogy hazamegy Kaposvárra, mert nem tud Budapesten lakni. Ezt eléggé sajnáltuk. Azt mondta, hogy majd megpróbál a kaposvári színházban boldogulni. Hát ez elég jól sikerült neki.

AZ ORFEO STÚDIÓ MEGALAKULÁSA

Fodor Tamás 1971 januárjában találkozott Malgot Istvánnal és az orfeósokkal. Nyárra eldőlt, hogy együtt folytatják a munkát, és elkezdődött az Orfeo Stúdió szervezése. Zuglóban, egy pinceklubban kezdődtek a próbák, majd a Hazafias Népfront IX. kerületi épületében folytatódtak.

– Mi jelentett számodra vonzerőt az Orfeóban?

– Az autonómia. Hasonló, mint az Egyetemi Színpad, csak tíz évvel később és másfajta irányultsággal. Azt az autonómiát testesítették meg, aminek az alapja nem az ember egyéni szabadsága, hanem egy kis közösséghez való kemény tartozás. Keménynek azért mondom, mert egy ilyen közösségi helyzetben az egyén, a személyiség veszít az erejéből a kis közösséggel szemben. Erről az Orfeóról szóló filmben[1] sokan beszélnek, többnyire sérelemként említve a jelenséget. Én ezt valahogy mindig tudtam integrálni. Nekem nem fájt különösebben, hogy valamit elvesztettem a személyiségem különálló vonásaiból, mert ezt magam határoztam el. Tehát nem külső nyomásnak engedtem. Mert ha más kényszerít erre, azt nem tűröm el. De egy teamben valamennyire kompromisszumkésznek kell lennie mindenkinek, és ha a „lemondások" nem mennek az egyéni szabadságom rovására, akkor ennek én alá tudom magam vetni.

– Az Orfeónak egyértelműen Malgot István volt a vezetője. Milyen volt az ő világszemlélete?

– Malgot negyedrendű vádlottja volt az úgynevezett „maoista"-pernek. Ezt megtagadva később azt mondta, hogy '68 elbukott, minden változatlan maradt, Nyugaton és Keleten is, a jobb és a bal oldalon is. Szerinte hosszú évtizedeken keresztül itt nem lesz semmiféle változás. Így politikai megmozdulásra nem is szabad gondolni, az egyébként is ostoba dolog, ehelyett a kultúrára kell koncentrálni. Arra kell törekedni, hogy létezzen független kultúra Magyarországon. Ezt ő ék-szerepnek nevezte. (Ő már nem emlékszik rá, csodálkozott, amikor nemrég szóba hoztam, de én nagyon megjegyeztem, mert fontosnak tartottam.) Azt mondta, hogy az Orfeo úgy megy bele a társadalom elkorhadt, szinte élettelen fájába, akár egy ék, hogy végül kettéhasítsa. Az ék se tud önmagában dolgozni, és kalapáccsal sem lehet ráütni a társadalomra. De az ék magát a mozgást jelenti. Azaz kulturális ügyekben fel lehet úgy lazítani a társadalmat, hogy később könnyebben hasadjon.

1 *Az Orfeo csoport.* Dokumentumfilm a nagy generációról. Társrendező: Fábry Péter. Rendező: Nemes István. Producer: Durst György. Duna Műhely, Mediawave 2000. 104 perc.

Mint később kiderült, az egész '68-as nemzedék elindult a kultúra irányába, Rudie Dutschkétól[2] kezdve egészen Cohn-Benditig[3] mindenki kulturális és tudományos pályára lépett, és ott hagyta az úgynevezett politikai harcot. Kivéve azokat, akik a direkt terrorista utat választották, például a német Baader-Meinhof csoport[4]. De az Orfeo is a kulturális irányt választotta, arra törekedett, hogy afféle idegen testként létezzen a magyar társadalomban. Ezt ugye később ránk is sütötték, hogy idegen test vagyunk a társadalomban, de az Orfeónak pont ez volt a lényege.

– Milyen ember volt Malgot?

– Hát erről nem szívesen beszélek. Ha láttad a filmet, akkor abból képet kaphattál erről is. Ennek vállalom a pozitívumát meg a negatívumát is. Lerágott csont ez már nekem…

2 Rudie Dutschke (1940–1979) az 1966-ban elindult német diákmozgalmak egyik vezetője, legfontosabb teoretikusa volt. Gondolatilag Antonio Gramsci és a frankfurti iskola, illetve a kulturális marxizmus volt rá hatással. 1976-tól ismét aktívabb politikai szerepet vállalt a születő zöld mozgalmakban. 1979-ben váratlanul halt meg, vélhetően egy 1968-ban ellene elkövetett merénylet kései következményeként.

3 Daniel Marc Cohn-Bendit (1945) az 1968-as franciaországi diáklázadások egyik vezetője. Részt vett a Párizs közeli nanterre-i egyetemen a rendszabályok liberalizálásáért folytatott mozgolódásokban. Az egyetem vezetősége a szóbeszéd szerint ki akarta rúgni, ez ellen a diákok sztrájkot szerveztek, melyben a tanárok egy része is részt vett. Amikor a nanterre-i események átterjedtek Párizsra, Cohn-Bendit is részt vett a párizsi Sorbonne épületének elfoglalásában. Május 21-én Berlinbe utazott, de a hatóságok megtiltották a visszatérését. A kiutasítás – amit többször kijátszott – 1978-ig volt érvényben. Cohn-Bendit botrány- és feltűnéskedvelő, provokatív, nagyhangú, hatásos és szellemes szónok volt. Így, noha valójában magukra a párizsi eseményekre nem gyakorolt jelentős befolyást, '68 egyik szimbóluma lett. „Marxista anarchistának" mondta magát, aki egyetért „Marx elemzésével, amit a kapitalista társadalomról adott", de politikai megoldási javaslataival nem. Véleménye szerint a kommunista mozgalom új társadalom helyett csak új önkényuralmat hozott létre. Franciaországból történt kiutasítása után Frankfurtban egy magánóvodában nevelőként és egy könyvesboltban eladóként dolgozott; mindkettő a szélsőbaloldali szubkultúra intézménye volt. Cohn-Bendit a hetvenes évek folyamán, bár megőrizte a fogyasztói társadalommal szembeni ellenszenvét, fokozatosan eltávolodott a kapitalizmus és a képviseleti demokrácia egészét radikálisan elutasító, lázadó alapállástól. Reformistának vallja magát, aki a fennálló politikai kereteken belül kívánja megvalósítani céljait. 1984-ben csatlakozott a német Zöld Párthoz. 1989-től Frankfurt alpolgármestereként társadalmi munkában vezette az ún. „multikulturális ügyek hivatalát". 1994-től 2014-ig folyamatosan tagja volt az Európai Parlamentnek; kettős állampolgár lévén hol a német, hol a francia zöldek képviselőjeként választották meg.

4 A Baader-Meinhof csoport a szélsőbaloldali diákmozgalomból kinőtt terrorista csoport volt. Andreas Baader, Ulrike Meinhof és Gudrun Ensslin kemény háborút hirdettek „a fasizmus új arca": az amerikai Vietnam-politika és a harmadik világ kizsákmányolása ellen. Céljuk, hogy létrehozzanak egy emberibb társadalmat, de egyre jobban radikalizálódtak, míg végül megalakították a Vörös Hadsereg Frakció (Rote-Armee-Fraktion, RAF) nevű terrorista csoportot, amely egyre véresebb merényleteket hajtott végre az állami szervek apparátusai, katonai szervek (például amerikai támaszpontok) és neves politikai és gazdasági vezetők ellen. Történészek szerint 58 gyilkosságot követtek el, és a merényletekben ártatlan civilek is meghaltak. 1972-ben a RAF több vezetőjét letartóztatták, majd három évvel később perbe fogták, és 1977. április 28-án életfogytiglanra ítélték őket. 1977. október 18-án Baadert és három fogolytársát holtan találták a stammheimi fogház legszigorúbban őrzött celláiban.

– Csak azért kérdezem, mert a film alapján az a benyomásom, hogy az Orfeóban alapvetően Malgot körül forgott minden.

– Én afféle alvezér voltam mellette. Tehát azt nem csináltam, amit nem tettem magamévá. Amit viszont magamévá tettem, azt csináltam. 1974-ig – amikor is elváltak az útjaink – alapvetően elfogadtam Malgotot. Én mint színházban, azaz alapvetően csapatban dolgozó ember, teljesen természetesnek vettem, hogy a munka alatt lemondunk a szuverenitásunk egy részéről. Aki erre nem képes, azzal nem tudok dolgozni. Ez nem azt jelenti, hogy diktatúra van a színházban, de a munkában igenis valami hasonló van. Itt megosztott szerepek vannak: van, aki inicializál, és van, aki viszi a terhet. Utána változhat a szereposztás: aki eddig inicializált, az most viszi a terhet. De olyan nincs, hogy egy adott pillanatban a meló helyett vitatkozunk.

– Tehát te is lemondtál a személyiséged egy részéről az Orfeóban?

– Ez egy szabad választás volt. Nekem soha nem fájt, mert örömmel tettem. Nézd, a zenészek ezt sokkal jobban értik. Van egy csomó olyan muzsikus, aki a hangszere legkiválóbb szólistái közé tartozik, mégis boldogan játszik kvartettben is. Ilyen volt például Yehudi Menuhin. Miről mondott le, amikor nem szólistaként szerepelt?

– Akkor másképp kérdezem. Nekem az volt a benyomásom a film alapján, hogy az Orfeóhoz való tartozás a magánéletről való lemondást is jelentette.

– Ez sem így igaz. Azért nem igaz, mert minden, ami az Orfeóban vagy a Stúdió „K"-ban érdekes volt és értéket teremtett, az mind a magánéletet vitte be a színházba. Ez csak arról szólhatott. Az egyik srác, Madarász Gyuri, aki később disszidált (de még benne volt az orfeós előadásokban, legalábbis az egyik képen ott van), ő mindig azt mondta: az a kérdés, hogy megrúgott a ló, vagy nem rúgott meg? Ha megrúgott a ló, arról tudsz beszélni. Ha nem rúgott meg a ló, akkor fogd be a szád, mert akkor nem tudsz a fájdalomról sem, magadról sem beszélni! Ezt akkoriban többen is így gondoltuk, hogy ha nincs valami sérelmünk vagy fájdalmunk vagy örömünk, akkor nem tudunk miről beszélni. Következésképpen a magánélet csak annyiban érdekes, amennyiben anyagát adja a művészetnek. Ez most nagyon furcsán hangzik, mert mára megfordult a trend. Mintha ma a magánélet önmagában is érdekes lenne. Erre néhányan szándékosan rá is játszanak. Gondolj például a Máté-osztály előadássorozatára[5].

A színész a magánéletét teszi bele az előadásba. Boldogan „mond le" a magánéletéről. Egy színésznek nincs magánélete. Ezért is kerül válságba annyi színészélet. A polgári létben nem lehet művészetet csinálni. Egyszerűen nem lehet. Ehhez minimum tüdőbajos költőnek kell lenni. A tüdőbaj Csokonai számára megváltás lehetett, mert ebből tudott csinálni valamit. Vagy szegény jó Petőfi, 25 éves korára megcsinálta a magyar irodalmat, és mindent beleírt a verseibe a keblén pihegő feleségétől kezdve az összes lefojtott szexualitásáig. Nyitott könyv a magánélete. József Attilának volt magánélete? Persze, hisz mindent megírt még aznap éjszaka. Csak a személyesen megélt életről szólhat a művészet. Ha megakad valaki, akkor választhat magának egy másik magánéletet. De aki azt nyafogja, hogy lemondott a magánéletről, az egy vacak kispolgár. Szóval senki. Azzal semmi dolgunk a színházban.

5 A színművészeti egyetemen 2003-ban végzett Máté Gábor-osztály 2007 óta nyaranta egy-egy osztálytárs életéből készített előadást.

– Szerinted nem jó képet fest a film az Orfeóról?

– Ami a filmben van, az igaz. De azok nézőpontjából igaz, akik kiestek a munkából. Gaál Erzsi nemcsak azért nem panaszkodik, mert meghalt, hanem azért, mert az ő számára nem volt soha külön magánélet. Ő azt mondta, hogy ilyen nem lehet. Mondjuk e tekintetben ő képviselte az egyik végpontot. De Lacának[6] sem volt soha magánélete. Azoknak az embereknek, akik végigmentek egy úton, azoknak nem volt. De Malgotnak nem volt közvetlen köze a mi színházi gyakorlatunkhoz. Ő a mindennapokba nem szólt soha bele. Különállóan dolgoztunk.

– Függetlenül működtek a különböző csoportok?

– Teljesen függetlenül. Csak egyeztettünk, mint a színházban szokás.

– Szóval akkor úgy gondoltad, hogy az Orfeo olyan terep, ahol megvalósíthatod a saját színházi ambícióidat.

– Igen. Teljesen szabad kezem volt és autonómiám.

– Hogyan született meg az Orfeo Stúdió? Hogy alakult ki a tagsága?

– A pinceszínházi bemutató után öt nappal már elkezdtem az Orfeóval való ismerkedést a Hazafias Népfront[7] zuglói pinceklubjában, a Thököly út 73-ban. Fábry Péter, a filmrendező, felhajtotta nekem azokat az embereket, akikkel lehetne dolgozni. Érdekes arcokra és okos emberekre „vadászott". Azok közük válogatott, akik mint nézőközönség jártak hozzájuk. Vagy akik már valamilyen kapcsolatban voltak az Orfeóval. Malgot körül alapvetően egy képzőművészeti ihletettségű társaság volt. Például működött egy fotós kör. Laca is fotózott, akárcsak Oszkay Csaba*. Angelus Iván az irodalmi körhöz tartozott mint pantomimes. Ez a kör tulajdonképpen a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumhoz kötődő társaság volt. Mélykuti Ilona* talán a Szkénéből jött. Elek Laci* is. Ők valamilyen szinten mind ismerősök voltak. Akárcsak a kis Fábri, Vas János „Panyiga".

A társaság másik része pedig az Orfeo bábegyütteséhez kapcsolódott. Ilyen volt például Németh Ilona. A múltkor kérdezte tőlem, hogy tudom-e, hogy ott volt az *Etoile* próbáin. Nem emlékszem rád, hogy ott lettél volna – válaszoltam. „Amikor csak tudtam, beültem. Többen voltunk ott hátul, és néztük a varázslatokat." Szóval voltak ilyen csajok is, akik úgy ott voltak.

6 Székely B. Miklós* beceneve, ami az Orfeo Stúdió, illetve a Stúdió „K" körein kívül is ismert volt, tehát a legtöbben így emlegetik őt.

7 A Hazafias Népfront sajátos társadalmi szervezet volt a Kádár-rendszerben, az egypártrendszer viszonyai között a „a szocialista nemzeti egység kifejezője". Egyéni tagsága nem volt, tömegmozgalomként működött. Célja „a magyar társadalom valamennyi osztályának, rétegének összefogása" volt. Kiemelkedő szerepet az országgyűlési és a tanácsi választások előkészítésében és lebonyolításában kapott. 1970-ig a Hazafias Népfrontnak jelöltállítási monopóliuma volt, ezután 1985-ig csak az lehetett jelölt a választásokon, aki a Hazafias Népfront programját írásban elfogadta.

– Mondtad, hogy négy embert hívtál a Pinceszínházból.

– Igen, Gaál Erzsit, Popov Istvánt. Csák Zsuzsát is hívtam, de ő csak később került a Stúdió „K"-hoz. Hívtam Lukáts Andort is, de ő hazament Kaposvárra.

– Amikor elkezdtétek a munkát, akkor te 29 éves voltál. Az Orfeo Stúdió tagjai milyen idősek voltak?

– Volt egy '48-as korosztály: Laca, Szőke Szabolcs, Németh Ilona tartozott ide. Volt egy '53-as generáció: Oszkay Csaba, Angelus. Köztük helyezkedett el az '51-es születésű Gaál Erzsi.

– Tehát nagyjából 6-10 évvel voltál idősebb náluk.

– Igen. A lényeg az, hogy teljesen más tapasztalatokkal rendelkeztem, mint például az ötvenhármasok. Abban különböztem tőlük, hogy mögöttem azért állt már egy színházi múlt, még ha ez a perifériához kapcsolódott is. Mögöttük viszont nem állt iskola. De hoztak egy olyan szemléletet – amit gondolom, a középiskolában harcoltak ki –, ami közelített az én élettapasztalataimhoz.

– Hogy kezdted meg az Orfeóval való munkát?

– 1971 tavaszán inkább még csak méregettem az embereket. Az orfeósoknak volt egy „tanulócsoportjuk", amiben Angelus Iván volt az egyik vezető. Ő akkor 18-19 éves volt, és tényleg nagyon jól mozgott. Ezt a tulajdonságát azóta is megtartotta. De amit a csoport csinált, az nem tetszett.. Úristen – gondoltam –, az Egyetemi Színpad után belőlük kell nekem színházat csinálnom?! De hát belevágtam. Akkor kiválogattam azokat, akikkel el lehetett kezdeni dolgozni. Ez márciusban volt, és novemberben megvolt az első bemutatónk, az *Etoile*. Azért ez rekordidő!

– Hol próbáltatok?

– Arra emlékszem, hogy Zuglóban kezdtünk el próbálni, ott volt egy pinceklub, aztán átjöttünk a IX. kerületbe, itt folytattuk az *Etoile* próbáit. A mostani Stúdió „K"-tól nem messze, a Kinizsi utca 22-ben. Innen oda látni, csak a bejárat nyílik a szomszéd utcából. Előtte felkerestem Verebély Györgyöt, a Hazafias Népfront kerületi titkárát. Az Orfeóban én afféle külügyminiszter voltam, és – miután az akkor még orfeós Forgács Péter mint klubvezető előkészítette nála a terepet – azzal mentem hozzá, hogy szeretném bekapcsolni a fiatalokat a Népfront munkájába, van-e erre lehetőség? Mondta, hogy persze, természetesen! Erre azt mondtam, hogy jó, akkor másnap jönnénk próbálni. Azt válaszolta, hogy rendben, öt óráig van munkaidő, az után jöhetünk. Azt hitte, hogy neki jó pontot fog jelenteni, hogy működik nála egy ifjúsági csoport, amely ráadásul színjátszással foglalkozik. Ez egy darabig jó pontot is jelentett. Így ezután a Kinizsi utcában tartottuk a próbákat esténként.

Akkor arra gondoltam, hogy némi szakértelemre is szükség lenne, mert én nem vállalom a beszédtanítást, nem értek ugyanis a beszédtechnikához. Beszélni tudok, az rendben van, de a technikát nem tudom tanítani. De találkoztam egy fickóval, egy főiskolással, nagyon megtetszett, mert ő is ilyen perifériális gyerek volt a Vajdaságból. Soltis

Lajosnak[8] hívták. Mondtam, hogy figyelj, Lajos, nem akarsz tanítani nálunk? De, boldogan! – válaszolta. Így eleinte Soltis volt a beszédtanárunk. Aztán tanultunk mozgást is, amit Angelus meg Gaál Erzsi vezetett, Gaál Erzsi ugyanis először Köllőnél[9] volt pantomimes. Úgyhogy komoly képzést, stúdiómunkát végeztünk ez alatt a négy hónap alatt, amíg csináltuk a darabot.

– Korábban elég sokat beszélgettünk a színészi szerepeidről. A 70-es években viszont nem nagyon játszottál. Rendező lettél és társulatvezető?

– Hát mindig a helyzetnek megfelelően…

– Pedig a 60-as éveket végigjátszottad, kerested a szereplési lehetőségeket.

– Most ezt felfüggesztettem. Nem lehet egyszerre egy külső és egy belső nézőpontot is találni.

8 Soltis Lajos (1950–2000) a vajdasági Kavillóban született. Ösztöndíjasként a budapesti színművészeti főiskolán tanult, Vámos László osztályában végzett 1972-ben. Ezután Szabadkára szerződött, majd az Újvidéki Színház meghatározó tagja lett, számos nagyszerű alakítás fűződik a nevéhez. A nyaranta a vajdasági településeket járó Tanyaszínház alapítója és motorja volt. A jugoszláviai háborúk idején Magyarországon telepedett le, sokáig Veszprémben játszott. Végül a sitkei amatőrökkel kezdett dolgozni, egyik alapítója lett a halála után róla elnevezett celldömölki független színháznak.

9 Köllő Miklós (1946) pantomimművész, koreográfus-rendező. 1965-ben alakította meg az 1969-től hivatásos csoportként működő Dominó Pantomim Együttest, amelynek 1989-ig művészeti vezetője és koreográfusa volt.

AZ ETOILE

1971

NEM KÍVÁNATOS KOMMUNISTA

Az Orfeo Stúdió Jorge Semprún A háborúnak vége című könyve nyomán készítette első előadását. Az Etoile alapja a filmforgatókönyv, amely 1969-ben megjelent magyarul, de a belőle készült Alain Resnais-filmet – bár elkészítették a magyar szinkronját, s ebben Fodor Tamás is szerepelt – már nem mutatták be.

– Miért Semprún könyvéből készült az Orfeo Stúdió első előadása?

– Én nem ezt akartam csinálni, hanem egy „rendes" darabot. Szó volt róla, hogy mivel korábban játszottam egy kis szerzetest a József Attila Színház Anouilh-darabjában, a *Becket*ben, és aminek nagyon érdekesnek tartottam a témáját, a „politikai" gyilkosságot, így kiválasztottam T. S. Eliot *Gyilkosság a székesegyházban* című darabját, amely ugyanezt a történetet dolgozza fel. Ezt akartam megcsinálni. Ebből nagy ideológiai vitánk támadt Malgottal. Ő azt mondta, hogy fontos a téma, amire ráharaptam, nevezetesen az értelmiség ideoda sodródása. Ugyanakkor Eliot művében a becsületről is szó van, illetve egy eszmének és a fennálló rendszernek a kapcsolatáról. De Malgot szerint a *Gyilkosság a székesegyházban* egy búbánatos, melankolikus darab. „Azon kellene sírni – kérdezte Malgot –, hogy meggyilkolják Becket Tamást, mert összeveszett a hatalommal? Azért lehetne ennél radikálisabban is gondolkodni" – mondta. Ha már mindenáron erről a problémáról akarok beszélni, akkor ő tud ehhez egy jobb anyagot is javasolni, Semprún[1] filmjét, amelyik hasonló kérdésekről szól.

1 Jorge Semprún (1923–2011) spanyol író, politikus. A spanyol köztársaság bukása után családja Franciaországba emigrált. Párizsban végezte egyetemi tanulmányait, a Sorbonne-on filozófiát és irodalmat hallgatott. Egészen fiatalon csatlakozott a francia ellenállási mozgalomhoz, 1942-ben a Spanyol Kommunista Pártnak is tagja lett. A Gestapo 1943-ban letartóztatta, és 1945-ig a Weimar melletti buchenwaldi koncentrációs táborban tartották fogva. Ezekből az élményekből született világhírű regénye, *A nagy utazás* (1963). Semprún franciául írt, de következetesen spanyolnak vallotta magát. Az ötvenes években a Spanyol Kommunista Párt (PCE) „hivatásos forradalmáraként" Federico Sanchez és egyéb álneveken többször végzett illegális pártmunkát a Franco-rendszer Spanyolországában. Az évtized vége felé azonban lassan kiábrándult a kommunista eszméből, világlátása erősen eltért a párt hivatalos nézeteitől, emiatt 1964-ben kizárták a Spanyol Kommunista Pártból. A Franco-rendszer bukása után, 1988-ban Felipe González kormányfő hívására visszatért hazájába, és kulturális miniszterként vett részt a leginkább szociáldemokrata irányvonalat követő szocialista kabinet munkájában. 1991-ig maradt ezen a poszton.

– Mi ez a film?

– A háborúnak vége[2]. Azt mondta Malgot, hogy van ebből egy filmforgatókönyv, nézzem meg, és ha tetszik, akkor csináljunk abból előadást. Üljek le valakivel, mondjuk Fábryval, aki nagyon szeret ilyesmin dolgozni. Augusztusban meg is írtuk vele a színpadi változatot, és másnap már elkezdtem „castingolni" az *Etoile*-ra. Persze, mit tudtam én akkor, hogy mi az a casting, csak ismerkedtem az emberekkel. Ez augusztusban történt, szeptembertől elkezdtük próbálni az előadást, és három hónap alatt meg is csináltuk, úgy, hogy közben én az Irodalmi Színpadon tag voltam, ott is dolgoztam.

November 13-án volt az *Etoile* bemutatója, és 1972 áprilisáig, vagyis öt hónap alatt 36 előadást tartottunk belőle (másfél év alatt összesen 52 előadása volt), ami a mai eszemmel egyszerűen képtelenségnek tűnik. Ugyanis itt a Stúdió „K"-ban nem tudok 30 előadásnál többet tartani felnőtt előadásokból. Szolnokon, a nagyszínházban 25 előadás volt a bérlet. Az, hogy öt hónap alatt megcsináltunk 36 előadást, telt házakkal, az szinte hihetetlen. Még ha ötvenen fértek is be a Hazafias Népfront Kinizsi utcai termébe, ahol játszottunk.

– A film alapján dolgoztatok?

– Nem, a forgatókönyv alapján. A filmet nem lehetett látni Magyarországon. Pedig megcsináltuk a szinkronját a Pannóniában, Vas János[3] rendezte, Latinovits szinkronizálta Yves Montand-t[4], a főszereplőt, én pedig az egyik fiatal anarchistát. Ez Alain Resnais filmje, aki a *Szerelmem, Hiroshima* meg a *Tavaly Marienbadban* című filmeket rendezte[5]. De aztán sokáig nem mutatták be nálunk a filmet, betiltották. Közben ugyanis kapcsoltak az elvtársak, hogy mit is vettünk át forgalmazásra?

2 1965-ben jelent meg Semprún *A háborúnak vége* (La Guerre est finie) című forgatókönyve, amiből Alain Resnais francia filmrendező készített maradandó értékű filmet. A film főszerepeit Yves Montand (Latinovits Zoltán), Ingrid Thulin (Ruttkai Éva), Genevieve Bujold (Almási Éva) játszotta. A film annak idején Magyarországon dobozban maradt, bár szinkronja elkészült. A forgatókönyv azonban 1969-ben megjelent könyv alakban magyarul.

3 Vas János (1924–1996) neves szinkronrendező, aki még a filmgyár szinkronfőosztályán kezdte a pályát 1950-ben. A színművészeti főiskolán is oktatott szinkronismeretet.

4 Yves Montand (1921–1991) a kor egyik legnépszerűbb francia férfiszínésze. Pályáját az 1940-es években sanzonénekesként kezdte, és mindvégig énekelt dalokat. Közismert filmszínésszé *A félelem bére* (1953) tette. Híve volt a II. világháborús francia ellenállási mozgalomnak, majd a kommunizmusnak, 1968 után harcos emberjogi aktivistaként tevékenykedett.

5 Alain Resnais (1922-2014) filmrendező, francia új hullám intellektuálisabb (ú.n. „bal parti") ágának legfontosabb képviselője (Chris Marker és Agnès Varda mellett). Filmnyelvi újításai Tarkovszkij művészetét is előkészítették. Első világhírűvé vált nagyjátékfilmje a *Szerelmem, Hiroshima* 1959-ben készült. Írója Marguerite Duras (1914-1996). A film egy német katonába beleszerető francia lány tragédiáját állítja a hiroshimai tragédia mellé, amelyet az egész családját elvesztett japán mérnök képvisel. A francia nő és a japán túlélő között szerelem ébred. (A film forgatókönyvét 1959-ben Oscar-díjra jelölték.) Az 1961-es *Tavaly Marienbadban* a franica új regény vezéralakjának, Alain Robbe-Grillet-nek (1922-2008) művéből készült, és egy valódi és elképzelt emlékekből és gondolatokból felépített, szövevényes történetet ábrázol, így a tudatos érzékelés bizonyosságára kérdez rá. Az 1963-as *Muriel* az algériai háborúrúra reflektál. Ezt követte 1966-ban *A háborúnak vége*. Resnais későbbi filmjei közül az 1976-os *Gondviselés* és az 1980-as *Amerikai nagybácsim* a legismertebb.

Ez a probléma ahhoz a korábbi kérdésedhez kapcsolódik, hogy az embert tiltják-e be vagy a mondanivalót. Az embert tiltják be. Jelen esetben Semprúnt. A filmet igazából ketten tiltották be: egyrészt Franco[6], akinek a hatalma ellen szólt az egész film, másrészt a Spanyol Kommunista Párt főtitkára, Dolores Ibárruri[7], aki azt mondta, hogy árulás, ami ebben a műben benne van. Magyarországon pedig Aczél tiltotta be a filmet. Aczél egyrészt a kommunista diplomáciára volt tekintettel (ha Ibárruri asszony azt mondja, hogy ez nem kívánatos mű, akkor azt figyelembe kell venni), másrészt bizonyára az is befolyásolta a döntését, hogy Semprún '56 mellett foglalt állást. Tehát itthon nem kívánatos kommunistának számított. Afféle eurokommunistának[8]. Ezeket az eurokommunistákat élből elutasították Kádárék.

Később aztán bizonyos filmklubokban ellenőrzés mellett mégis vetítették a Semprún-filmet. De amikor a szinkronját csináltuk, még nem tudtam, hogy szorosabb kapcsolatba fogok kerülni a történettel. Csak amikor Malgot ajánlotta nekem a forgatókönyvet, mondtam, hogy én ismerem a filmet is.

– Hogy zajlottak az Etoile próbái?

– Nem emlékszem pontosan. Elég komoly elképzeléseim voltak, és amikor ebből nem tudtak valamit megcsinálni – ami, hál' Istennek, elég gyakran megesett –, akkor meg kellett keresnünk azt az utat, ami oda vezetett, hogy valami hasonlót mégis meg tudtunk csinálni. És ez teremtett újabb és újabb eszközöket.

– Az előadás a történet mesélte végig?

– Igen, ez volt megcsinálva a darabban.

6 Francisco Franco (1892–1975) az 1936–39 közötti spanyol polgárháborúban a köztársági erők ellen fellázadó felkelés vezetője, majd 1937-től diktátor. A Franco vezette falangista Spanyolország alapjában véve konzervatív hagyományokon nyugvó, jobboldali ország volt, tehát a legfontosabbnak a rendet és biztonságot tartotta, ám más tekintetben nem rendelkezett egységes ideológiával. Amíg Franco hatalmon volt, a nem kormánypárti szakszervezeteket és az egyéb politikai ellenfeleit (az anarchistáktól kezdve a kommunistákon és a liberálisokon át a kisebbségi, baszk és katalán nacionalistákig terjedő széles skálán) kíméletlenül elnyomták. 1973-ban lemondott miniszterelnöki címéről.

7 Dolores Ibárruri (1895–1989) a szocialista pártból kiválva, más szervezetekkel együtt alapította meg 1920-ban a Spanyol Kommunista Pártot. A polgárháború kitörésekor már nagy népszerűségnek örvendett. A polgárháború után családjával a Szovjetunióba menekült, az oda irányuló emigrációt is szervezte. 1942–60 között a Spanyol Kommunista Párt főtitkára, majd elnöke volt. 1977-ben visszatért Spanyolországba, de aktív szerepet már nem vállalt, inkább jelképként szerepelt nyilvános rendezvényeken.

8 Az eurokommunizmus a kommunizmus egyik reformista irányzata volt az 1970-es, 80-as években, amelyet a nyugat-európai kommunista pártok képviseltek. Az 1960-as évek végén a prágai tavasz leverése, illetve Alekszandr Szolzsenyicin *A Gulag szigetcsoport* című regényének nyugaton való megjelenése erősen megtépázta a kommunista pártok támogatottságát, a baloldali értelmiség köreiben való népszerűségét. Egyes pártok emiatt megpróbáltak eltávolodni a Szovjetunió Kommunista Pártjától, programjaikba beemelték a demokrácia, a többpártrendszer, az emberi jogok európai értékeit, ugyanakkor megőrizték a marxizmus antikapitalista irányultságát.

– Ilyen értelemben hagyományos jelenetekből állt?

– Igen, csak ez nem hagyományos módon, azaz nem realista eszközökkel volt megjelenítve, hanem a tárgyak metamorfózisával.

– Kik játszottak benne?

– Sokan szerepeltek az előadásban: Kató Balázs, a kis Fábri Péter, Gaál Erzsi, a nagy Fábry, Elek Laci, Angelus Iván, Madarász Gyuri. Emlékszem, milyen merev volt még Laca. Hihetetlen. Oszkayn azért látszott már, hogy az én tanítványom. Neki már megcsináltam ezeket a kontraposztokat, ahogy például hátra fordult.

– Ő játszotta a főszereplőt, Diego Morát?

– Igen. Forgách András a mai napig kicsit meg van sértődve, mert ő szeretett volna lenni Diego Mora. Tudod, Forgách is benne volt az Orfeóban, és a mai napig meséli, hogy micsoda átejtés volt, amit csináltam vele, mert ő mindent megcsinált, és zseniális színész volt, de én elkövettem vele szemben azt a merényletet, hogy elmondhatatlan szöveget adtam neki. Amikor az illegálisan utazó főhőst a rendőrök az ál-személyazonosságában szereplő feleségéről kérdezik, akkor azt válaszolja, hogy „Marie bájos asszony". Erre azt mondta Forgách, hogy ilyet nem mond senki. „Miért ne mondhatna? – vágtam rá. – Próbáld csak meg!" És máig azt terjeszti Forgách, hogy száz variációt mutatott nekem erre a mondatra, de látszott, hogy oda sem figyelek, mert én már kiválasztottam Oszkayt a szerepre, és ő csak alibinek kellett.

Az az igazság, hogy valóban két srácot ajánlottak nekem. Forgách szép gyerek volt. Nagyon helyes srác – mondták róla többen is –, most vették fel a filozófia szakra. Neki el lehet hinni, hogy gondolkodik. De én tudtam, hogy nekem nem az Yves Montand kell fiatalban. Egyáltalán mit kezdjek egy 18-19 éves fiúval? Hogy lehet elhinni róla, hogy afféle problémái vannak, mint a főhősnek? A fiatalok nem tudnak életkort játszani. De közben meg láttam azt, hogy az Oszkayban milyen nyugtalanságok vannak. Ő egyáltalán nem akart színész lenni. Lekádereztem mindenkit, megnéztem a munkáit. Az Oszkay tüzeket fényképezett, mint egy őrült képzőművész. Az érdekelte, hogy micsoda tüzek vannak! Azt éreztem, hogy nekem egy ilyen tüzes pali kell erre a szerepre. De Forgách nemrég megint elmondta valahol, ahol együtt voltunk, hogy örök sebet ejtettem rajta. Jókat röhögtem közben, mert tetszett, hogy Forgách ennyire gyerekes. De Andrással különben az elmúlt években nagyon jól tudtunk együtt dolgozni.

– Milyen hosszú volt ez az előadás?

– Hát a szünetet nem ismertük, mert nem volt büfé... Nem hiszem, hogy több volt egy óránál. Van egy csomó olyan fotó, amin lehet látni a termet. Ebben eredetileg négyszögletű asztalok voltak, a korabeli irodai bútorok, négy széket lehetett köréjük tenni. Minden tárgyalóteremben ezek voltak. Az asztalokat a terem egyik végébe raktuk, és felpakoltuk egymásra. A tetejükre székeket raktunk, hogy ott is lehessen ülni. Ez volt a páholy. A két egymásra pakolt asztal között nem voltak székek, de ott is ültek nézők. Az asztalok előtt szintén voltak székek és persze a földön is ültek. Körülbelül ötven hely volt. Nem volt nagy a tér, mert egy ilyen tömbházban adott a fesztávolság, hogy mit bír ki a betongerenda, annál nagyobb nem lehet a távolság. Nagyjából hat méter széles volt a tanácsterem, és természetesen nem volt színpad, a nézőkkel egy térben játszottunk.

– A tanácsterem világítását használtátok?

– Dehogy! Szereztünk valahonnan két tekercselt csúszó-ellenállást, úgy emlékszem, a fizikában úgy tanultuk: reosztát. Azzal lehetett „halkítani meg hangosítani" a fényt. Házilag csinálta meg Oszkay Csaba meg egy villanyszerelő fiú a dobozt. Egy szörnyű dobozt kapcsolókkal, ahol volt négy áramkör, és ha az egyiket lehúztad, akkor gyorsan felkapcsoltad a másikat. Egy ilyen szerkezettel jelenetváltásokat tudtunk csinálni.

– Voltak lámpáitok is?

– Csináltunk. A lámpa úgy alakult ki, hogy volt egy kályhacső, az egyik végében egy bádog keret, és abban a foglalat. Ha előre toltuk a bádogkeretbe csavart foglalatot, akkor fókuszált a lámpa – nem volt lencse – ha meg hátra, akkor szűkített. Ezzel be lehetett világítani a teret. Azt hiszem, hogy nyolc ilyen kályhacsövünk volt. Ezekkel meg lehetett csinálni a világítást. Pompás volt! Eltűnt a tárgyalóterem. És volt világosító emberünk is, már nem emlékszem, hogy ki, de volt valaki, azt tudom. Először persze én voltam, mert nem volt más szabad ember. Aztán valahogy jött valaki, aki vállalta. (Később mesélte Békés Pál, az író, hogy egy ideig ő töltötte be ezt a szerepet, de aztán nem fért bele az életébe.) Mert közben én azt gondoltam, hogy a szegény körülmények között is professzionálisnak kell lennünk. Miért ne lenne hát világításunk is? Tiszta hülyeség volt. Tungsraflex lámpák, 150 wattos izzók.

AZ ORFEO ÚTKERESÉSÉNEK SZINTÉZISE

Az Orfeo Stúdió 1971. november 13-án mutatta be első előadását a Kinizsi utcában. A Fodor Tamás rendezte Etoile kollektív játék volt, a kórusként megjelenő közösségnek legalább olyan fontos szerep jutott benne, mint a történet fontosabb figuráit játszó Oszkay Csabának, Gaál Erzsébetnek, Eczl Margitnak, Székely B. Miklósnak, Angelus Ivánnak.[1]

Az *Etoile* főszereplője Diego Mora (Oszkay Csaba), egy Franciaországban élő spanyol emigráns, aki hivatásos forradalmárként vesz részt az illegális spanyol kommunista mozgalomban: különféle álneveken, titkos küldetéseken vissza-visszajár Franco Spanyolországába. Van, hogy hosszú hónapokat tölt ott illegálisan. Egyébként a feleségével Párizsban él, de most sem látta már fél éve. Még a barátaik előtt is konspirálnak, a feleségén kívül senki sem ismeri valódi kilétét és „munkáját", amelyhez kölcsönzött vagy hamisított útlevelekkel igazolt álneveket használ.

A történet kezdetén – az előzetes terveket megváltoztatva – Madridból tér vissza, mert sorozatos lebukások történtek: azonos órában különböző helyeken csaptak le a rendőrök az elvtársaira. Volt, akit az illegális lakásban fogtak el, pedig ilyesmi eddig még nem fordult elő. Ezért visszaindul Párizsba, hogy tisztázza a helyzetet, és megakadályozza az esetleges újabb lebukásokat.

Közben a spanyol–francia határon – szintén szokatlan módon – ellenőrzik az útlevelét. A rendőrök még az iratokban szereplő lakást is felhívják, hogy ellenőrizzék a személyazonosságát. Csak az menti meg a lebukástól, hogy az útlevél valódi tulajdonosa nincs otthon, viszont a telefont felvevő lány, Nadine azonnal kapcsol – vélhetően tud róla, hogy az apja kölcsön szokta adni a papírjait –, és igazolja Diegót, aki azzal búcsúzik tőle, hogy majd este találkoznak.

1 Az *Etoile* rekonstrukciója – a külön nem hivatkozott részekben – egyrészt a Fodor Tamással, Oszkay Csabával, Székely B. Miklóssal folytatott beszélgetéseken alapul, másrészt a Stúdió „K"-ban 2011. december 5-én rendezett *Újjá-születésnap* című esten elhangzottakon. A rendezvény a Stúdió „K" 40. születésnapját ünnepelte. Ezen a Bak Zsófia által Semprún könyve alapján emlékezetből rekonstruált szövegkönyvet – ugyanis az eredeti elveszett – olvasta fel és kommentálta Angelus Iván, Elek László, Fábri Péter, Fábry Péter, Janisch Kornélia, Mélykuti Ilona, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós. A beszélgetést – amely az egykori előadást idézte fel – Fodor Tamás vezette.

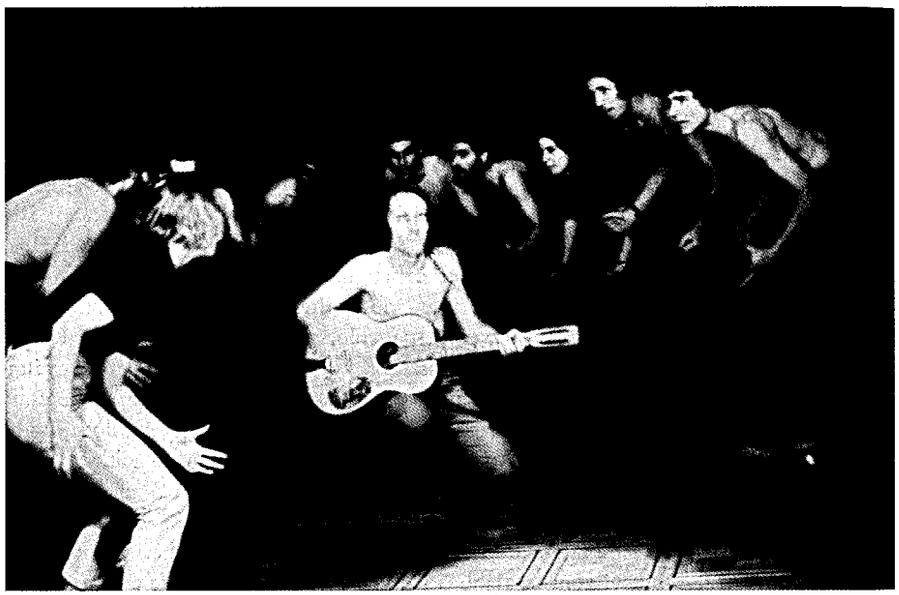
Ezzel kezdődik Diego (mozgalmi nevén: Carlos) „utazása", amely a történetet kitölti. Elsőként Robertót (Székely B. Miklós) kell megkeresnie, mert ő szervezi a küldetéseket. Ő az egyetlen, aki tudhatja, hol lehet Juan, akivel Diegónak Madridban kellett volna találkoznia, elindult-e már, utol lehet-e még valahol érni, meg lehet-e valahogy akadályozni a lebukását. Roberto azt válaszolja, hogy ne legyen ideges, majd másnap megbeszélést tartanak az elvtársakkal. Ezután Diegóval együtt felkeresik Ramont (Angelus Iván), aki az autókat „készíti fel" az utakra (például a kocsiajtók lemezei közé rejti a röplapokat). Ramon közli, hogy már elkészült Juan autójával, így az valószínűleg úton van már Madridba. Diego szerint valahogy mégis el kell érni őt útközben, ha telefonon nem lehetséges, akkor személyesen. Roberto ezt ellenzi, mert szerinte „most minden nap számít, tizenkét nap van hátra az illegális mozgalom által tervezett spanyolországi általános sztrájkig". Diego erre úgy reagál, hogy Juan is fontos, mert „húsz évet kap, ha lefogják". Roberto egyáltalán nem tulajdonít a lebukásoknak olyan nagy jelentőséget, mint Diego. Szerinte csak véletlen egybeesésről van szó, és nem szervezett rendőrségi akcióról. Úgy gondolja, hogy a spanyolországi „elvtársak hajlanak a túlzásokra, túl közel vannak a dolgokhoz, hogy világosan lássák őket". „Mert innen, kétezer kilométer távolságból jobban lehet látni?" – fakad ki erre Diego.

Végül Ramon ajánlja fel, hogy elutazik Barcelonába, ott még utolérheti Juant. Ezzel nem hátráltatnak semmit, viszont legalább ő is kikapcsolódik kissé. Erre a felesége (Janisch Kornélia) zsörtölődni kezd, mert úgy érzi, hogy Ramon valójában tőle akar szabadulni. (De az is lehet, hogy csak a feszültséget akarja oldani az összeszólalkozással a házaspár.). Ezután Diego Párizsba indul, hogy másnap találkozzon az elvtársakkal. Közben hazatér a feleségéhez is, akit már fél éve nem látott, de előtte még meglátogatja Nadine-t, hogy megköszönje a reggeli segítségét.

A színházi forma

Ebből az alaphelyzetből Alain Resnais filmje *(A háborúnak vége)* sem realista történetet bont ki. A film különös képei, asszociációs vágásai, a belső hangként megszólaló narrátor által elmondott kommentárok egyfajta lebegést, meditatív hangulatot adnak a történetnek. Az Orfeo Stúdió által választott színházi forma ezzel szemben dinamizmust és elszántságot, energikusságot és kreativitást közvetít. „Újszerű eszközökkel, szép – ha nem is mindig összehangolt – mozgással, songokkal, forradalmi dalokkal hitelesen elevenítik meg a Párizsban élő emigránsok életét" – írja az előadásról egy korabeli beszámoló. (Báron) Míg a film egy középkorú ember számvetésére fókuszál, addig az Orfeo Stúdió előadásából a fiatalos tettvágy árad, és az egyén helyett a közösségre irányul a figyelem.

Ez következik például a közösség állandó jelenlétéből. Már az előadás indítása is ezt hangsúlyozza: a játékteret (egy üres teret) három oldalról székek veszik körül. Ezeken ülnek a szereplők (akik, ha nem a történet figuráit alakítják, kórust formálnak), s a lábukkal egyre erősebben dobognak. Majd a crescendónál hirtelen kezdődik el a történet, amelyet folyamatosan a kórus különböző játékai, énekei, akciói kísérnek (kommentálnak és értelmeznek). A kórus máskor magát a helyszínt, illetve a közeget teremtik meg. Például a párizsi metróutazás képzetét azzal keltik fel, hogy dallamosan-ritmusosan sorolják a metróállomások nevét, miközben székekkel mozognak. („A kórus elképesztően sok szó-



Középen Popov István | Fotó: archív

lamban mondja-dalolja a metró megállóinak valóban zenébe illő neveit" – olvassuk egy korabeli kritikában – NÁNAY)

Az *Etoile* mozgásokra alapuló kórusrészletek és „prózai" jelenetek váltakozására épül: olyan a szerkezete, mint egy musicalnek. Ez nemcsak dramaturgiailag fontos, hanem a színészi játékot is meghatározza. A mozgásos, „táncos" részletek és a jelenetek egymásra hatásáról – a musicaleket említve példaként – így ír Fodor Tamás: „A táncok különösen alkalmasak voltak egy fizikai testállapot előidézésére, amelynek bázisán a következő prózai megszólalás elnyerte valósághitelét, hiszen színpadi technikával nem rendelkező színészekről van szó, akik valóban izzadtak, ziháltak, nyitott pszichikai állapotba kerültek, és a táncot követő prózai jelenetben így fáradtan, lazán, őszintén tudtak megszólalni, létezni." (FODOR)

A kórus néha ki is lép a színházi helyzetből: tagjai odafordulnak a nézők egy-egy csoportjához, és „a spanyol munkások kereseti lehetőségeit, életszínvonal-adatait s egy általános sztrájk kimenetelének eshetőségeit" ismertetik velük, mindezt újságokból idézett statisztikai adatokkal alátámasztva. (NÁNAY) „Sajátos, de az egyik legmegrázóbb színházi élményem idén egy spanyol munkás bérjegyzékének felolvasása volt" – számol be a jelenetről egy korabeli „néző". „Hosszú hajú fiatal srác olvasta fel tárgyilagosan egy lapról, hány pesót keres egy gyári munkás Madridban, s mennyire lenne szüksége ahhoz, hogy családjával emberi módon éljen. Elmondta, béremelési sztrájkot terveznek, s reméli, ez a kis számvetés engem, a kedves nézőt is meggyőzött arról, hogy a sztrájk támogatóinak oldalára kell állnom." (BÁRON)

A „statisztikai adatokat" szimultán közléssé is alakítja az előadás, mert közben „a gitáros Fiú éneke is ezeket a tényeket közli". Később a rendőrállamról énekel egy dalt a kórus

(egy francia diákmozgalmi dalhoz Fábri Péter írt magyar szöveget). A kórusból válnak ki a történet szereplői, de „ha a jelenet úgy kívánja, [maguk is] személytelen kórustagok lesznek. Ez a folytonos szerepváltás – a korszerű színházi formák egyik jelentős hatáseszköze – nagy koncentrációt igényel a nézőtől is." (NÁNAY) A sokféle helyszínen zajló, többnyire rövid snittekből építkező, filmszerű eseménysor helyszínváltásait könnyedén oldja meg az előadás. „A jelenetek, epizódok egymásba folyva, »áttűnve« követik egymást. A csupasz helyszínt székekkel rendezik be", és ezek változatos használata mindig új és új helyszínt jelez. „A kőszínházakban is ritkán tapasztalható következetes és hatásos fénydramaturgia segítségével szintén a helyszínek jelzését, illetve a már-már filmi plán-technikának megfelelő lényeg- és figurakiemelő színpadi hatást tudnak elérni." (NÁNAY)

Az előadásban csak néhány tárgy jelenik meg (székek, újságok, luftballonok), de ezeket sokféle módon használják, többnyire nem az eredeti funkciójukban, s ezzel a helyzetnek, játéknak megfelelően újabb és újabb jelentéseket adnak nekik. Így a tárgyak rengeteg mindent jelentenek, de sohasem önmagukat. „Formailag azért volt jó" az *Etoile* – mondja Malgot István[2], mert „rímelt a korabeli avantgárd színházra, Grotowskira és a többiekre. Mi erről akkor keveset tudtunk, de hallottunk Grotowskiról, Brookról, tudtuk, hogy Brook hasonlóképp bánik a tárgyakkal, mint az *Etoile*."

Székek metamorfózisa

A tárgyak metamorfózisában – amelyre az előadás épült – a székek jelentették az egyik legfontosabb eszközt. Többnyire a székek határozták meg a helyszíneket, teremtették meg a játék terét. Például „a szabályos rendben felfordított székek temetőt, máskor a székek variációi hol párizsi metrót, hol vizsgálati helyiséget" jeleztek. (NÁNAY) Ugyanakkor az összes mozgást és viszonyt is meghatározta az, hogy a székekhez képest ki, hol beszél, illetve hogyan viszonyul a székhez (hogyan használja azt).

Elsődleges funkciójukban látjuk például a székeket akkor, amikor a másnapi megbeszélésen erre ülnek le az illegális párt párizsi vezetői. De az már metaforikus használat, amikor az üres térben azt látjuk, hogy valaki belép egy szobába, és ezt nem (a korban egyébként divatos) pantomim jelzésekkel oldja meg (a szereplő azt imitálja, hogy megfog egy kilincset, kinyit egy ajtót), hanem egyszerűen kifordít egy széket, mint egy ajtót, és ebben a pillanatban már meg is teremtődik a belső tér, a szoba illúziója.

Máskor még kreatívabb funkciót kap a szék. Amikor Diego és Roberto meglátogatja az autószerelő Ramont, akkor az Angelus Iván játszotta figura nem fejezi be a munkáját, hanem tovább foglalkozik az autóval, amelyen épp dolgozott: azaz fekszik egy szék alatt, és sorra húzza meg a széklábakat tartó csavarokat. Ennek egyrészt vannak naturális elemei – a csavarok és a velük való munka teljesen valóságos –, a jelentésük mégis metaforikus: anélkül, hogy különösebben elmesélné az előadás, a nézők gyorsan rájönnek, hogy egy autószerelő műhelyt és egy szerelőt látnak. Ez határozza meg a jelenet ívét: miközben folyik a dialógus, zajlik az illegális pártmunkások konspirációja, Angelus Iván – mint autószerelő – végigmegy mind a négy keréken, vagyis a négy széklábon, és megerősíti a csavarokat.

2 Malgot István véleményét az Orfeo-film számára készült csoportos beszélgetésből idézzük. A további Malgot idézetek is innen valók, ezeket a továbbiakban külön nem jelezzük.

A székek mellett még két másik tárgy – a luftballonok és az újságok – folyamatos metamorfózisa fontos az *Etoile*-ban. Ezek változatos használata is sokféle metaforikus jelentést eredményez. (Példákat a később felidézett jelenetekhez kapcsolódóan említek.)

Két nő között

Miután Ramon magára vállalta, hogy Juan után megy, így Diegónak – fél évnyi illegális munka után – hirtelen nem lesz semmi dolga (Roberto is a hazaküldi a feleségéhez), és lassan egyfajta morális fásultság lesz úrrá rajta. Ez egyszerre jelzi a magánélete válságát és a forradalmi-mozgalmi tevékenysége iránti kételyeit is.

Mindez akkor kezd körvonalazódni, amikor még aznap (vasárnap) este felkeresi Nadine-t (Gaál Erzsébet), hogy tisztázza a reggeli telefonbeszélgetést. Hamar kiderül, hogy Nadine valóban az igazat mondta, amikor a határról telefonáló rendőrnek azt válaszolta, hogy az apja elutazott. De gyorsan kapcsolt is, mert az apja valóban beavatta abba, hogy időnként kölcsönadja az útlevelét. („A családnak Spanyolország a gyengéje.") Diego (aki egyébként Domingóként mutatkozik be – „ez annyit jelent, mint vasárnap" – jegyzi meg Nadine) megígéri, hogy másnap délután, mielőtt a lány apja hazatérne, visszahozza az útlevelet, mert elképzelhető, hogy a rendőrség még egyszer, már az otthonában is ellenőrizni akarja a tulajdonosát. Diego/Domingo még azt is elmeséli, hogy egyszerű kicserélni a fényképet, és nehéz lebukni vele, mert a fénykép valódiságát csak a rendőrségi kartotékokban lehet ellenőrizni, de szerencsére a határon nincsenek kartotékok.

Nadine érdeklődéssel, némi izgatottsággal kérdezi a férfit, hogy valóban hivatásos forradalmár-e, majd biztosítja, hogy ez sokkal izgalmasabb „munka", mint ha író lett volna, ahogy Diego eredetileg tervezte az életét. És az is lenyűgözi, hogy „Domingo" mindent tud róla, az élete apró részleteit is. „Ezt kaptam az útlevéllel együtt" – válaszolja a férfi. „Akár az apám is lehetne" – reagál Nadine. És már érződik köztük a lassan szövődő gyöngédség, ami egyre erősebb vonzódássá alakul. Előbb csókolóznak, majd le is fekszenek egymással.

Az Orfeo Stúdió előadása a szeretkezést sem naturális módon, hanem a stilizálás eszközeivel jeleníti meg. A „fénydramaturgia" segítségével csak testrészeket, az aktus absztrakt részleteit mutatja meg. Ebben Fodor Tamás rendezői mintája egy másik Alain Resnais-film, a *Szerelmem, Hirosima* volt, ahol a szerelmi jelenetnek csak a kontúros vonalai voltak láthatóak. Az Orfeo Stúdió előadásának szerelmi jelenetében még csak nem is találkozott Nadine és Domingo, két luftballonnal „szeretkeztek", amelynek hangjai, csikorgásai azért érzékeltették, hogy mi történik köztük. („Nem feltétlenül fontos fizikailag együtt lenni, hogy egy kapcsolatot el lehessen játszani – mondja minderről Fodor Tamás. – A néző feladata, hogy összerakja, ami absztrakt módon megjelenik előtte.")

Miután Diego hazatér – bár egyáltalán nem lehet biztos benne, hogy otthon találja a feleségét –, kiderül, hogy az elmúlt időszak bizonytalanságai után bizonyos fokig válságba jutott a kapcsolatuk. Amikor kettesben maradnak – mert épp vendégek voltak náluk –, Marianne (Eczl Margit*) azt kérdezi, hogy „nem lenne jobb megmondani az igazat", mármint a barátaiknak, akik előtt szintén hazudnak Diego munkájáról, utazásairól. „Nem lehet megmondani semmit senkinek, ez elvi kérdés" – válaszolja Diego. „Az elveid néha megijesztenek" – reagál a felesége. Erre Diego a madridi letartóztatásokról

Gaál Erzsébet és Oszkay Csaba | Fotó: archív

mesél. Mire Marianne azt kérdezi, hogy akkor miért akar visszamenni Spanyolországba. Majd hirtelen azt mondja, hogy gyereket akar Diegótól. „Nem élet ez így" – teszi hozzá. Diego megpróbál kitérni a téma elől, mire Marianne a letartóztatásokról kérdez: „Van kedved folytatni, tovább csinálni a dolgot, még ha egyedül maradsz is?" „Az ember sosem marad egyedül. Kell, hogy tudják, mégis létezünk, a munka folyik tovább" – válaszolja Diego. Majd hozzáteszi, hogy „egy hivatásos forradalmár nem rendezkedhet be arra, hogy beleszeressen valakibe". Marianne erre közli, hogy a múltkor majdnem lefeküdt valakivel, majd megkérdezi, hogy Diego elmondaná-e, ha ez vele megtörténne. „Nem tudom" – válaszolja a férfi.

Malgot István szerint azért nagyon jó előadás az *Etoile*, mert mindaz az útkeresés tükröződik benne, amit az Orfeo tagjai addig átéltek. Ez nemcsak a közéletre, hanem a magánéletre is vonatkozik, hiszen benne van az a mély fájdalom is, amit az ember a személyes életében élhet át. A főhős két nő között vergődik: a felesége a polgári megnyugvást jelentheti, a lány pedig a forradalmat képviselheti.

Újságok átváltozása

Marianne-t Agnesszel (Mélykuti Ilona), Billel (Kató Balázs) és Janine-nal (Janisch Kornélia) találta otthon Diego, amikor megérkezett. Fotókat válogattak egy kiadványhoz. „Könyvet csinálunk a városokról, a világ valamennyi városáról, egyszóval arról, hogyan beszél a város a lakóihoz, és hogy az utca embere hogy válaszol neki. Hogyan lesz ebből egy meghatározott nyelv. Nehéz elmagyarázni, de képekben egész egyszerű" – magyarázza Marianne Diegónak.

Oszkay Csaba | Fotó: archív

Mindehhez a tárgyak metamorfózisával fűzi a maga értelmezését az Orfeo Stúdió előadása. Ebben az újságok játsszák a főszerepet. Az előző kórusjelenetben újságokkal a kézben mentek oda a kórus tagjai a nézők egy-egy csoportjához, hogy a spanyol munkásosztály helyzetéről, egy általános sztrájk kilátásairól beszéljenek nekik. Aztán a forrásként mutogatott újságokkal visszatérnek a játéktérre, és a fölül kihúzott kötelekre akasztják őket. Úgy lógnak ott, mint ahogy másolás-előhívás után a száradni kitett fotók.

Ebben a kor nézői számára ismerős közegben zajlik a fényképekről szóló beszélgetés, ahol az újságok – pontosabban az újságként használt *Népszabadság*ok is – tág asszociációkat keltettek a nézőkben. „A *Népszabadság* volt az, amely közvetítette, ugyanakkor el is takarta számunkra a valóságot" – mondja minderről Fodor Tamás. Később összetekerték a kórus tagjai az újságokat, olyanok lettek a kezükben, mintha gumibotok lennének, és közben a kórus a rendőrállamról énekelt egy dalt.

Egy későbbi jelenetben egy clochard (hajléktalan) takarodzik újsággal. Belé akkor botlik Diego, amikor másnap Nadine-nal akar találkozni, de észreveszi, hogy valaki követi a lányt. Látod azt a pasast? – kérdezi Diegótól a Clochard (Elek László). – Zsaru – teszi hozzá. „Nem értek hozzá" – próbál kitérni Diego. „Én igen. Nekik dolgozom" – válaszolja a csavargó, mire Diego megbánja, hogy az imént egy egész doboz cigarettát adott neki. (Clochardnak neveztük a szereplőt – meséli Fodor Tamás, mert a mai értelemben vett hajléktalanokat nem ismertünk, nem kerültünk velük napi kapcsolatba, mint manapság. Viszont Párizsban az volt az első élményünk, amikor kimentünk a hatvanas években, hogy „jé, itt az utcán is alszanak".)

„Mit csinálsz, ami érdekelheti a rendőrséget?" – kérdezi később Diego Nadine-t, és elmondja, hogy biztos benne, hogy követik őt. A lány előbb értetlenkedik, majd egy

Középen Angelus Iván | Fotó: archív

házkutatás lehetőségétől megriadva egy bőröndöt bíz a férfira. De a lelkére köti, hogy ne nyissa ki…

Spanyolország távoli valósága

Diego akkor beszél először Spanyolországhoz való viszonyáról, amikor Bill, a fotós – akinek képeiből válogat Marianne a készülő könyvhöz – megjegyzi, hogy „úgy látszik, Spanyolországban mozog valami". Diego előbb megpróbál kitérni a téma elől, aztán mégis mond valamit: „Amit Spanyolországról kellene mondanom, nem tetszene senkinek. És nem vagyok biztos benne, hogy nekem magamnak tetszik-e."

Majd némi gondolkodás után meg is magyarázza, hogy mire gondol: „Spanyolország lett az egész baloldal lírai lelkiismerete: volt frontharcosok mítosza. És közben 14 millió turista fogja Spanyolországban tölteni a szabadságát. Spanyolország nem más, mint a turisták álma és a polgárháború legendája." „Azok, akik valamit csinálnak Spanyolországban, igazán fontos dolgokat, … húszévesek, és nem a mi múltunk mozgatja őket, hanem a saját jövőjük." Bill talán többet ért mindebből, mint Diego gondolná, mert távoztában felajánlja a barátjának a segítségét: „ha egyszer szükséged lesz rám, szólj, tudod egy fényképész sokfelé eljut…"

Diego szkepszise a másnapi megbeszélésen is megmutatkozik, ahol az illegális párt párizsi vezetőivel találkozik. Ezt a kórus szavai vezetik be, amely a főhős belső hangjaként szól: „azzal kísérleteztek, hogy rekonstruáljátok hazátokat, hogy hasonlóvá tegyétek az emlékeitekhez, hogy belevigyétek álmaitokat makacs, kitartó munkával Spanyolország távoli valóságába". „Hányszor jöttetek el, hogy tisztázzátok a lebukások okait, hogy el-

határozzátok, milyen intézkedéseket kell foganatosítani." A kórus jelen marad akkor is, amikor Diego, Roberto, a Felelős (Fábry Péter) és Manolo (Szitányi András, később Szőke Szabolcs) megkezdi a megbeszélést.

A Felelős szerint Diego (illegális nevén, ahogy szólítja: Carlos) eltúlozza a letartóztatások jelentőségét. Szerinte ez csak a rendszer félelmét fejezi ki a tömegmegmozdulásokkal szemben. A diktatúra pánikba esett, „mert forradalmi helyzetben vagyunk, az általános politikai sztrájk felé megyünk." Carlos szerint viszont ennek nincsenek meg a feltételei, és egyébként sem lehet az emigrációban dönteni azokról az akciókról, amelyeknek Spanyolországban kellene megtörténniük. Szerinte az illegális apparátus által meghirdetett általános sztrájk most is kudarchoz fog vezetni, „ami azzal a veszéllyel jár, hogy elfordítja a tömegeket ettől az akcióformától".

Erre a Felelős kemény ítéletet fogalmaz meg Carlosról: felelőtlenül viselkedik, és kapkodásának egyetlen eredménye az, hogy Juan most veszélyben van, hisz egyedül maradt Madridban, ahol Carlosnak kellett volna őt segítenie. És nem hallja meg Diego érveit, hogy távolra kerültünk az emberektől, és 2000 kilométerről nem lehet irányítani a párt ügyeit. Ehelyett inkább Lenint is idézi, illetve egyfajta mozgalmi zsargon alapján érvel. A kórus tagjai ezt a maguk módján, nonverbálisan értelmezik: miközben a párt vezetői beszélnek, ők luftballonokat fújnak körülöttük. Ezzel mintegy üres, felfújt, légből kapott kijelentésnek minősítve minden kommunista szlogent.

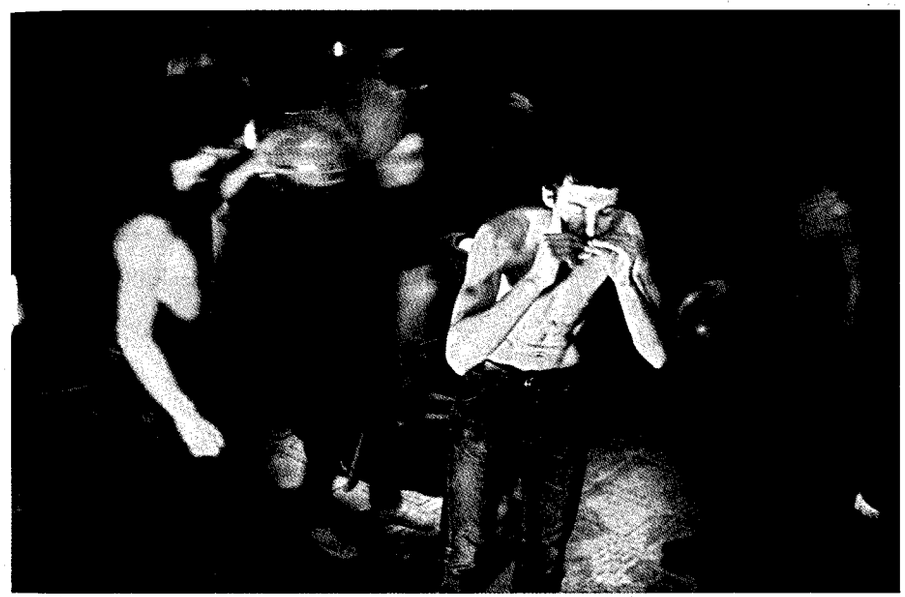
A luftballonok – a tárgyak állandó metamorfózisának megfelelően – máskor is megjelennek az előadásban. Például a párizsi metrót megidéző jelenetben szatyrokként, csomagokként cipelik őket az utasok.

A radikális út

„Miért nyitottad ki a bőröndöt, Domingo?" – kérdez vissza később Nadine, amikor a férfi számonkéri rajta, hogy miért rejteget plasztikbombát. Közben ugyanis kiderült az is, hogy a lány egy fiatalokból álló forradalmi akciócsoport tagja. „Egyáltalán hogy jutott eszetekbe, hogy Spanyolországgal foglalkozzatok?" – kérdezi „Domingo". „Hát neked?" – kérdez vissza a lány. „Nekem mégiscsak a hazám." „Ki-ki magának, a kuckójában? – ironizál Nadine. – Azt hittem internacionalisták vagyunk." „Az internacionalizmus mindenekelőtt azt jelenti, hogy az ember otthon csinál forradalmat" – reagál „Domingo".

Nadine révén Diego végül eljut a fiatal anarchisták titkos csoportjához is, akik a „bőröndjüket" akarják visszakapni. „Mi a Forradalmi Akció leninista csoportja vagyunk" – mutatja be magukat a vezetőjük (Fábri Péter). „Van egyáltalán programotok?" – kérdezi Diego, mire a fiatalember kifejti, hogy szerintük Spanyolország látens forradalmi helyzetben van. Miközben gazdaságának alapja az idegenforgalom, és a turisták lassan hozzászoktak ahhoz, hogy Spanyolországot normális országnak tekintsék. „Tehát le kell sújtani a spanyolországi idegenforgalomra." Erre való a plasztikbomba. „Miért nem mindjárt megállítani a napot is" – okvetetlenkedik Diego.

De a fiatalember nem zavartatja magát, tovább fejtegeti, hogy kettős eredményt lehet elérni a turisták elleni merényletekkel, a nyaralók elriasztásával: „elapasztjuk a deviza egyik forrását, és felébresztjük a proletár öntudatot". „Mert alszik?" – kérdez vissza Diego. „Nincs forradalmi politika, nincs forradalmi front" – magyarázza meggyőződéssel a



A párizsi illegális párt megbeszélésén | Fotó: archív

fiatalember, s folytatná: „Lenin azt mondta..." „Lenin nem imamalom" – állítja le Diego. A fiatalember azonban nem hagyja magát, azonnal újabb támadási felületet talál: „A ti békés utatok – revizionizmus. Objektíve a spanyol polgárság uszályába kerültök." „Ezért üldöznek huszonöt éve bennünket, bebörtönöznek, kidobálnak az ablakon?" – értetlenkedik Diego. Egyre nyilvánvalóbb, hogy – miközben a saját elvtársaival sem ért egyet – a fiatalok radikális, anarchista útjával sem tud azonosulni. „Robbanjatok fel vele" – dobja oda nekik a pályaudvar csomagmegőrzőjének a kulcsát, ahová a bőröndöt rakta.

Malgot szerint az *Etoile*-ban egyszerre van benne a leszámolás az ún. radikális ballal, kicsit az anarchizmussal, és leszámolás a bürokratikus pártstruktúrával is. Emellett az is megjelenik az előadásban, hogy mit jelenthet a haza. Bár a szereplők Spanyolországról beszélnek, a nézők természetesen Magyarországra gondolnak.

„Vitadráma ez a javából – értékeli az előadást egy korabeli beszámoló. – Álláspontok sorakoznak fel pro és kontra a cselekvés lehetőségeiről, arról, hogy ki látja helyesen a spanyolországi munkásmozgalom helyzetét: a párizsi pártvezetőség, Diego, aki gyakran átmegy Madridba, vagy a türelmetlen diákok csoportja, akik azonnal radikális cselekvést követelnek? ... A nézőnek magának kell döntenie, méghozzá olyan kérdésekben, amelyeknél nem elég az egyik vitázó fél álláspontját elfogadnia, hanem sokféle álláspontból kell kialakítania saját álláspontját." (Báron) (Ezt az érzetet erősíti az előadást követő beszélgetés a nézőkkel. Az *Etoile* után „a színjátszók ott marasztalták a közönségüket előadás utáni vitára, amely – legalábbis ottlétünkkor – nem ankét formában, hanem kiscsoportokban folyt, csendes beszélgetésben nézők és színjátszók közt. Ebben a formában talán még könnyebben szóra tudják bírni a jelenlévő fiatalokat, akik egyébként nagy plénum előtt nem szívesen szólalnának meg" – olvassuk egy korabeli beszámolóban. – Mihályi)

Epilógus

A történet epilógusából még annyi derül ki, hogy Ramon meghalt, mielőtt elindulhatott volna Barcelonába: a szíve nem bírta az izgalmakat. Így végül mégis Diego megy Juan után.

Közben egy nyomozó keresi fel Nadine-t, hogy még egyszer ellenőrizze az apja útlevelét. Az is bebizonyosodik, hogy az anarchista fiatalembernek abban is igaza volt, hogy nem miattuk, hanem Diego miatt követték a lányt. „Egy pasast, aki lebukott Madridban, hagytak átjönni a francia határon, mert biztosak benne, hogy elkapják, ha visszamegy" – magyarázza a nyomozó. De ha itt van Nadine apjának útlevele, akkor ez téves információ volt. „A politika egyébként mindig komplikált – teszi hozzá. – Vannak ilyen illegális alakok, és egy szép napon miniszter lesz belőlük."[3]

Malgot szerint az *Etoile* nem jöhetett volna létre az Orfeo zenész csoportjának munkája nélkül, ők közvetítették a nyugati diákmozgalmak dalait, amelyek fontos szerepet kaptak az *Etoile*-ban. És ők tették lehetővé azt is, hogy a modern diákmozgalmi dalok a népi hagyományokkal együtt legyenek jelen a produkcióban. Az újbaloldal dalai közül az zárja az előadást, amelynek refrénje arról énekel, hogy „Törd a kerítést, a falakat át, / Miénk ez a föld itt, a tenger és az ég, / Jánosé, Tamásé és Katié..." „Ezt a dalt mindenki értette – mondja Malgot. – Ebben a dalban a baloldali mozgalom végre leszállt a földre, és azt mondta ez embereknek, hogy figyeljetek ide, minden a tiétek. Nem igaz, hogy pártstruktúráknak kell megmondania nektek, hogy mit csináljatok, miközben ti magatok viszitek vásárra a bőrötök (téged lőnek le esetleg a határon, ami Diego Morát ténylegesen fenyegeti is). Ez az élet a tied, élj vele! Ezt kimondani akkor nagyon fontos volt."

„Valóban sokat vitatkoztunk a darab készítése közben – ismeri el Malgot. – Egy csomó vitában alakult az, hogy miről szólt az *Etoile*. De ez tette lehetővé azt, hogy egyfajta szintézist teremtsen az Orfeón belül. Vas János „Panyiga" hozta a dalaival azt az anarchizmust is, amit képviselt. Meg azt a népiséget, ami a Csoóri-vitában is felszínre került az Orfeóban. De az *Etoile* olyan előadás lett, ami mögé az egész Orfeo oda tudott állni – a baltól a népi vonalig." De nemcsak ezt tartja fontosnak Malgot, hanem azt is, hogy az előadásban megjelentek olyan emberek – Gaál Erzsitől Székely B.-ig –, akik tényleg nagy dolgokat tettek le később az asztalra.

Források:

Báron György: Orfeo a Ferencvárosban. *Egyetemi Lapok* 1972. február 7.

Fodor Tamás: Az icipici mind megette (Különböző művészeti ágak hatása az amatőr színjátszó mozgalom néhány jellegzetes előadására). *Mozgó Világ* 1976. 2. sz. 100–110. o.

Mihályi Gábor: A „szegény színház" gazdasága. *Valóság* 1972. 7. sz.

Nánay István: Fesztivál ifj. Horváth István emlékére. *Színház* 1972. 4. sz.

3 Miután maga Semprún is francia-spanyol kötődésű személyiség volt, mint Diego, és élete egy szakaszában szintén illegális pártmunkásként dolgozott, nyilván sok önéletrajzi vonatkozása van a forgatókönyvnek. És a könyvbeli „jóslat" is igaznak bizonyult, hisz Semprún 1988-ban kulturális miniszterként tért vissza Spanyolországba.

AMIBEN BENNE ÉLTÜNK

Az Etoile, az Orfeo Stúdió első előadása az értelmiség szerepéről, a forradalmi cselekvés lehetőségeiről beszélt. Ugyanakkor – Fodor Tamás franciaországi élményeit is feldolgozva – paradox módon képes volt beszélni a hazaszeretetről is. Az előadás értelmiségi körökben azonnal visszhangra lelt, és felkeltette a III/III-as ügynökök figyelmét is.

– Mit tartottál érdekesnek Diego Mora történetéből?

– Ennek a pártmunkásnak, hivatásos forradalmárnak egyszer csak elege lesz az egészből, mert azt látja, hogy lélektelen pártbürokraták intézik az ügyeket, akik nem veszik figyelembe azokat az embereket, akik Spanyolországban élnek. Ugyanakkor szerelembe esik egy lánnyal, aki egy francia anarchista csoport tagja, és ők is tenni akarnak valamit a spanyol ügyért. Diego Mora egyszerre idegenkedik a pártbürokratáktól és a túlzó, radikális fiataloktól, akik terrorcselekményekre készülnek (ennek szellemében működött később az ETA[1]). Meg is indokolják, hogy miért kell plasztikbombákat robbantani: mert nincs ártatlan ember. A terrorista gondolkodásnak ez a lényege, hogy aki elfogadja a fennálló rendszert, az voltaképpen nem ártatlan, mert együttműködik a hatalommal. Következésképpen nem kell sajnálni őket, ha terrorcselekmények áldozatául esnek – legyen szó akár gyerekről, akár nőről, öregről. Sajnos a forradalom emberáldozattal jár, ezt vállalni kell – vallja az anarchista radikális csoport. Azt állítják, hogy miután Spanyolország a bikaviadalok, a torreádorok, a Prado, a szép tájak hazája, így a turisták paradicsoma, a Franco rendszerre csak egy módon lehet csapást mérni: ha elriasztják a turistákat az országtól, ez pedig emberáldozattal jár.

Diego Mora azonban nemcsak ettől a radikális megoldástól riad vissza, hanem az illegális spanyol kommunista párt öreg bolsevikjaitól is, mert ők folyton a munkásokra hivatkoznak, őket akarják mozgósítani, közben a valódi munkásokhoz nem sok közük van. Tehát *A háborúnak vége* problémaköre szépen csatlakozott azokhoz a kérdésekhez, amikre

1 Az ETA (rövidítés, baszk: Euskadi ta Askatasuna azaz „Baszkföld és Szabadság") baszk nacionalista függetlenségi mozgalom Spanyolországban. 1958-ban alakult, célja Baszkföld Spanyolországtól való teljes függetlenségének kiharcolása. A mozgalom később többször különböző ágakra bomlott fel, míg végül szeparatista terrorszervezet lett belőle. Az ETA 2011-ben jelentette be fegyveres aktivitásának végleges beszüntetését.

én a betiltott előadóestemben kérdeztem rá, amikor a valódi munkások, illetve a szocializmus és a párt kapcsolatát firtattam. Szóval a Semprún-műnek nagyon sok köze volt az én világomhoz, mert Diego Mora is valódi emberekkel találkozik, valódi fiatalokkal és valódi munkásokkal, de nem érti őket, mert erre nem tanította őt meg a párt. Végül voltaképp megtagadja az együttműködést a Kommunista Párttal, és azt mondja, hogy az ún. bolsevik pártok nem azonosak azzal a munkásosztállyal, amelyik valódi elnyomatásban él, de meg kell keresni azokat a formákat, amelyek az ő érdekeinek a képviseletét jelentik. Ugyanakkor ezek a formák egyenesen taszítják őt.

És itt visszakanyarodunk ahhoz a kérdéshez, amit valójában feszegettünk, hogy mi az értelmiség szerepe. Mit tehet, miközben undorodik az egyik megoldástól, és látja a másik hazugságát is? Akkor merre mehet tovább? Már nem emlékszem pontosan a megoldásra, de valószínűleg valamilyen irodalmi megoldása volt a darabnak[2], talán azt sugallta, hogy a szerelem és a boldogság meg fogja hozni a változást, mert ha az ember szellemileg független, akkor képes magára találni, és tud kezdeni valamit az életével.

Az Orfeo alakulásában ezt tulajdonképpen egy ars poeticának is tekinthetjük, mert mi is úgy gondoltuk, hogy meg kell találnunk a saját függetlenségünket, a saját csoportunkban, a saját közösségünkben. A szabadság apró szigeteit kell létrehoznunk. Akkor ugyan még nem tudtunk Bibóról[3], de azt gondoltuk, hogy meg kell találnunk ezeket a szabadságszigeteket, itt kell alkotni, és nem szabad beállni a hatalom pártjaiba, de nem szabad engedni annak a kísértésnek sem, hogy a legradikálisabb megoldást keressük, mert ezek is hazugok, hisz ugyanúgy nincsenek tekintettel az emberre. Miközben persze bizonyos rokonszenv is fűzött bennünket a radikálisabb gondolatokhoz.

Itt igazából '68 utóéletéről volt szó. Arról, hogy '68 párizsi barikádjai és a new left-es megoldások szimpatikusak voltak számunkra, mégis járhatatlannak bizonyult ez az út. Mint ahogy járhatatlan útnak gondoltunk bármiféle baloldali összeesküvést is. Mert valójában arról a kérdésről volt szó, hogy 1970-71-ben mit lehet még tenni, merrefelé lehet menni? Biztosak voltunk abban, hogy nem szabad gyerekes összeesküvős játékokat játszani, de abban még inkább, hogy nem szabad lefeküdni a hatalomnak. Valahogy erről szólt az *Etoile*.

– Miért lett Etoile a darab címe? Mire utal ez?

– Ebbe bizonyára a párizsi élményeim játszottak bele, mert a történet nagy része Párizsban játszódik. Az Etoile az egyik metrómegálló neve. Nekem azért is hihetetlen élmény volt 1969-ben Párizs, mert még életemben nem láttam metrót[4]. Párizs számomra a metrót

2 Marcusétól és az „új baloldal képviselőitől jól ismert szavakat hallunk a diákság és az értelmiség forradalmi szerepéről, és egyszerre úgy érezzük, hogy egy egészen más – didaktikus – előadás közepébe csöppentünk" – írja az *Etoile* befejezéséről Báron György. Véleménye szerint „a társulat elköveti a legnagyobb baklövést, amit vitadrámával elkövethet: lezárja a vitát". Majd hozzáteszi: „Minden amellett szól, hogy inkább az előadásnak, mint az utólagos magyarázatnak higgyünk." Báron György: Orfeo Ferencvárosban. *Egyetemi Lapok* 1972. február 7.

3 Bibó István (1911–1979) életműve halála után került ismét a figyelem középpontjába, elsősorban az „eltorzult magyar alkat, zsákutcás magyar történelem" toposzát, illetve a szabadság kis köreinek fogalmát emelve ki belőle.

4 A budapesti metró első szakaszán az Örs vezér tere és a Deák tér között 1970. április 3-án indult meg a forgalom. A Deák tér és a Déli pályaudvar közötti szakaszt 1972. december 22-én adták át a forgalomnak.

A metrón | Fotó: archív

jelentette. És azt, hogy bemondják végig az állomásokat. Az Etoile és Nation volt az a két végállomás, ami meghatározta az egyik vonalat. Ez olyan, mintha nálunk Köki[5]–Újpest Központnak neveznék a 3-as vonalat. Először nem is tudtam, hogy ilyen létezik. Nekem csak a hatos villamos létezett. De Párizsban nem a hatos villamos volt fontos, hanem Nation–Etoile metróvonal. Azt is fantasztikusnak tartottam, hogy az iránnyal meg lehet határozni egy vonalat. Ez számomra geometriai gyönyörűséget jelentett.

Sokat gondolkodtunk azon is, hogy az *Etoile*-ban hogyan tudjuk jelezni azt, hogy a főszereplő állandóan úton van, anélkül hogy lefényképeznék utcákat. És akkor meghallottam ezt a zenét, mint egy pogány himnuszt, ahogy sorolják fel a metróállomások nevét. Én Párizsban megtanultam a metróállomások nevét, mert annyira szerettem a hangzásukat. És akkor úgy éreztem, hogy mindent tudok Párizsról, pedig csak a föld alatt közlekedtem. De azt éreztem, hogy itthon vagyok Párizsban, mert ismerem a metróállomásokat – miközben a legtöbbjén nem is jártam. Ebből egyfajta szédület érzetet tudtunk csinálni az előadásban. Az történt, hogy a székekkel föl-le mentek a szereplők, és mindenki skandálta a metróállomások neveit, ami úgy hatott, mintha egy kardal lenne, aminek zenéje is van. Ezt még Radnóti egyik verséből[6] tanultam, hogy a párizsi metróállomásoknak csodálatos zenéje van. És mentek az *Etoile*-ban körbe az emberek, hol leereszkedtek, hol fölemelkedtek a székek, és meghatározták a nézőpontokat, a kivágásokat, ahogy láttuk a szereplőket. Ahogy ezek az emberek léteznek ebben a metróvilágban. Azt érezhettem, hogy ezekhez az emberekhez tartozom én is. Hogy az ő nevükben létezem, anélkül, hogy erre különösebb utalás történt volna.

Alapvetően '69 élményei sugároztak át az előadáson, az, amit megtapasztaltam Párizsban, de el kellett telnie két évnek, amíg a Pinceszínháztól kezdve a Hazafias Népfront

5 A 3-as metró Kőbánya-Kispest metróvégállomásának a városi beceneve 1980-as átadása óta.

6 „Hol vagytok ó, felzengő állomások: / CHÂTELET–CITÉ–St. MICHEL–ODÉON! / s DENFERT–ROCHEREAU – úgy hangzol, mint egy átok." Radnóti Miklós: *Páris*

zuglói pincéjén át eljutottam a Hazafias Népfront ferencvárosi első emeletére, ahol egy francia darabhoz berendeztünk egy olyan világot, ami azt a francia szellemet tükrözte. De ahogy Radnóti nyomán és a saját tapasztalataim alapján a metróállomások neveit soroltuk, az furcsa módon a hazaszeretetet jelentette számomra. Egy másfajta patriotizmust, olyat, amit a történet főszereplője, Diego Mora képviselt. A francia metróállomások jelentették számára azt az országot, amiért és aminek az ellenében neki kell valamit csinálnia. Én is csupa ellentmondással próbáltam dolgozni.

Mert az *Etoile* nemcsak a metróállomás neve volt, hanem a téré is, ahol a megálló van. Maga a szó, az étoile csillagot jelent. Erre utal az előadás plakátja is, amit Gergő mamája, az akkori feleségem csinált. A plakáton egy piros dekorációs papírból készített ökölbe szorított kéz látható, és mögüle hajlik ki egy lepukkadt, a *Népszabadság*ból[7] kitépett, lagymatag kéz. Ebben az a divergencia érdekes, ami a vörös ököl és a népszabadságos fáradt kéz között van. Az újság lagymatag hazugságai juthatnak erről az eszedbe. Ez akkor nekem nem egy metaforikus képet jelentett, hanem azt a dilemmát próbálta feloldani, amiben benne éltünk.

– Az Etoile-ban a tárgyak metamorfózisa teremti meg a színházi formát. Például sokféle funkcióban használtátok a székeket.

– Igen. Az *Etoile*-ban valóban a székek játszották a főszerepet. Többször találkoztam a pályám során a székekkel. Meg is csináltam a *Székek*[8] című darabot, aminek Törőcsik meg Iglódi volt a két főszereplője. Azért nekik nem így kellett eljátszaniuk a sok székes játékot. De a szék nekem állandó kellékem, mert igazi antropomorf tárgy. Ugyanúgy fontos nekem is, mint Vasziljevnek[9]. Vasziljev is mindig ugyanazokkal a tonettszékekkel játszik. Az *Etoile* arról is szólt, hogy a szék különböző funkcióba kerül. A szék még a *Woyzeck*be is visszajött, mert a szék volt az a bölcső, amiről felvette Gaál Erzsi a kabátját, és az akkor gyerekké változott, amikor meg leterítette, akkor bölcsővé vált. Tehát a metamorfózis elég fontos színházi kifejezőeszköz számomra. De más eszközökkel is dolgoztunk. Például az újságok és a luftballonok is nagyon fontosak voltak, mert különféleképpen játszottunk velük. Ezekből afféle korabeli metaforák születtek.

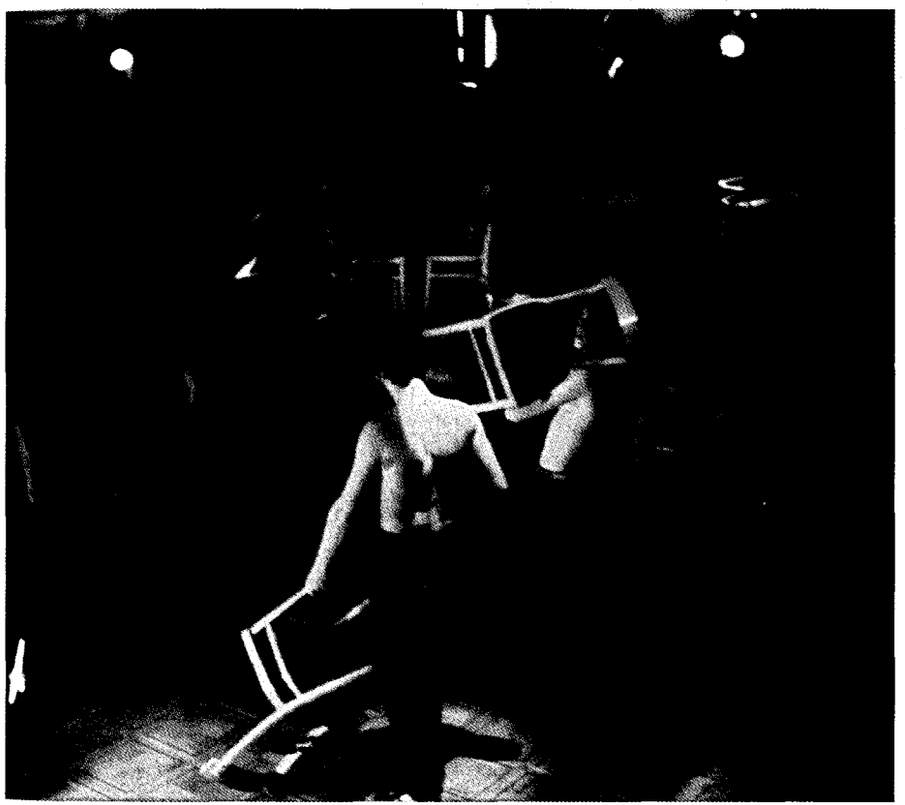
– Tehát nem naturalista módon jelenítették meg a történetet?

– Magának a színészi játéknak hitelesnek kellett lennie, már amennyire képes erre egy négyhónapos együttes. De arra nagyon vigyáztam, hogy igazságok jelenjenek meg. Tehát ők ott belül meg voltak győződve ezekről a szövegekről. Tudták képviselni a szövegeket. Értették, hogy miről beszélnek. Hogy mi az, hogy mozgalmi munka meg elnyomás. Hiszen ebben éltek benne, ezekben a szövegekben.

7 A Kádár-rendszerben a Magyar Szocialista Munkáspárt (MSZMP) hivatalos központi napilapja.

8 Ionesco darabját Fodor Tamás rendezésében a Thália Színház stúdiója mutatta be 1996. március 9-én. A díszlettervező Rajk László, a jelmeztervező Németh Ilona volt. 2018-ban Fodor Tamás a Magyar Színházban el is játszotta a darab férfi szerepét, partnere Béres Ilona volt.

9 Anatolij Vasziljev kiemelkedő jelentőségű orosz színházi rendező. Magyarországon három előadást állított színpadra: Dosztoljevszkij műve nyomán *A nagybácsi álmát* (Művész Színház, 1994), Osztrovszkij darabját, az *Ártatlan bűnösöket* (Szolnok, 1998) és a *Naphosszat a fákon* című Marguerite Duras-darabot (Kaposvár, 2009). Mindhárom főszereplője Törőcsik Mari volt, Fodor Tamás a szolnoki előadásban játszott.



Székek az Etoile-ban | Fotó: archív

– Milyen volt az előadás fogadtatása, hatása?

– Már nem emlékszem, mert nyakig voltam a munkában. Miután november 13-án bemutattuk az *Etoile*-t, minden szombat-vasárnap tartottunk belőle előadásokat. Volt, amikor kettőt is. Így jön ki a 36 előadás. Kis rajzlapokra voltak a jegyek nyomtatva játéknyomdával. De azt hiszem, ingyenes volt a belépés, csak azért adtunk belépőt, hogy lehessen kalkulálni a helyekkel. Az előadás után mindig vitákat tartottunk. Ezekről vannak is III/III-as jelentéseim.

– A vitákról vagy az előadásokról is?

– A vitákról, hát persze. Az előadás nem érdekelt a szolgálatból senkit. A jelentések többnyire semmitmondóak, kettő vagy három van, ami számomra hasznos, mert legalább vissza tudtom következtetni belőle, hogy mi is történt. Akkor volt egy testvéri szövetség a Halász Péter vezette Kassák színházzal, mert úgy gondoltuk, hogy egy akolból származunk, tehát kísérjük is figyelemmel egymás munkáját. De ők elindultak egy másik irányba, és basztatták az életemet, hogy mi miért foglalkozunk politikával, mikor sokkal keményebben kellene beszélni, és nem politikai alapon. Ebből nagy vitáink voltak. Erre

rástartolt az egész III/III, mert tetszett nekik, hogy mi egymásnak esünk, összeveszünk. De ezek csak szakmai viták voltak.

Többek között azt jelentgették az ügynökök az előadások utáni vitákról, hogy én ügyesen kibújok minden kérdés alól, pedig ők direkt rákérdeznek, hogy mi a mondanivalóm. Én meg mindenféle esztétikai izékkel válaszolgatok, ahelyett, hogy megmondanám, hogy fel akarom forgatni az ország társadalmi rendjét. Azt írták az ügynökök, hogy az egész társaság irtózatosan művelt, mert mindenre van valami kacifántos válaszuk. Arra számítottak, hogy mi jelszavakat fogunk mondani. Mi viszont meg voltunk győződve arról, hogy magának a műnek kell beszélnie, tehát nem lehet egy-két mondattal elmondani, hogy miről szól az előadás.

Azt tudom, hogy ki is mozdultunk az előadással. Érdekes volt, hogy a csepeli Munkásotthon meghívott minket. Azt hiszem, hogy azon az előadáson két vagy három valóságos munkás volt, de tele volt a nézőtér, és kiderült, hogy – kis túlzással – Magyarország létező filozófusai mind ott voltak, Heller Ágitól[10] kezdve az egész Lukács-iskola[11], óvoda[12]. És ebben a pillanatban mi belekerültünk a kulturális köztudatba mint Orfeo Stúdió. Hogy vannak itt emberek, akiknek gondjuk van a világgal, amelyben élünk.

Ugye akkortájt érlelődött az ideológiai szigor, kiegészülve egy antiszemita kampány kezdetének rémhírével, mely a keményvonalas munkásellenzék és a nemzeti kommunizmus szent szövetségét pecsételte volna meg az 1973-ban meghozott párthatározattal, ami a filozófusokra vonatkozott.[13] Körülbelül ugyanazok a támadások érték őket, mint ami jelen pillanatban is ér néhány filozófust. Manapság olyan szövegekkel, hogy felesleges munkát végeznek, csak a pénzt viszik, amit egymás között osztanak szét.

10 Heller Ágnes (1929–2019) filozófus, Lukács György tanítványa, az általa alapított Budapesti Iskola tagja. Lukács György halála után, 1971-től az iskola tagjai politikai üldöztetés áldozatai lettek, többeket elbocsátottak munkahelyükről, hatósági felügyelet alá vonták őket. Heller Ágnes és férje, Fehér Ferenc (1933–1994) 1977-ben külföldre távozott, ahonnan Heller Ágnes az 1990-es évek elején tért vissza.

11 Lukács György (1885–1971) tanítványainak egy csoportja alkotta az 1960-as években az úgynevezett Budapesti Iskolát, melynek tagjai Fehér Ferenc, Heller Ágnes, Márkus György (1934), Vajda Mihály (1935). Tágabb értelemben véve Almási Miklós (1932) és Hermann István (1925–1986) is közéjük tartozik.

12 A Budapesti Iskola (vagy Lukács-iskola) tanítványait, akik közé például Kis János (1943), Bence György (1941–2006), Ludassy Mária (1944), Radnóti Sándor (1946) tartozik, a publicisztikai zsargon néha „Lukács-óvodának" nevezi.

13 MSZMP KB ideológiai határozata „Néhány társadalomkutató antimarxista nézeteiről", 1973. március. Megjelent a *Magyar Filozófiai Szemle* 1973. 1–2. számában, majd az *MSZMP határozatai és dokumentumai 1971–75* című kötetben (Kossuth Kiadó, Budapest, 1978). „A kérdéses határozat igen sokszínű. Hegedüs Andrást és Márkus Máriát a gazdasági reform elgáncsolásával és a piaci szabályozók szerepének túlbecsülésével vádolja. Heller Ágnest és Vajda Mihályt a magyar család szétzüllesztésével és újbaloldali eszmékkel, végül Bence Györgyt, Kis János és Márkus György művét [*Hogyan lehetséges kritikai gazdaságtan*], mely meg sem jelenhetett, a marxizmus alapjainak szétverésével" – írja Ludassy Mária. (*Beszélő* 1998. 4. sz.) A határozat egyúttal az érintettek eltávolítását is jelentette a magyar filozófiai életből.

„AZ ILYEN KÖZÖS MUNKÁBAN HISZEK"

Angelus Iván – a pantomim csoport néhány tagjával együtt – csatlakozott az Orfeo alakuló színházi csoportjához, amelynek első bemutatója az Etoile volt. Ebben Angelus Iván Ramont, az autószerelőt játszotta, de fontosabb feladata volt a „kórus" jelenetekben, amely az előadás közösségi jellegét biztosította. Az Etoile kollektív alkotásként született meg, mert Fodor Tamás rendező nagy teret biztosított a társulat ötleteinek, kezdeményezéseinek is.

– Ott hagytuk abba az előző beszélgetést, hogy egyszer csak megjelent Fodor Tamás az Orfeóban.

– És ezzel színházi irányba fordultak az események, elkezdtek tagokat toborozni a csoportba. Jó pár ember összeverődött, sokan a szavalókórusból jöttek, nekünk, pantomimeseknek is szóltak, hogy menjünk mi is. Így kerültem én is oda. Nagy pantomimesek ugyan nem voltunk, de szívesen csatlakoztunk a csoporthoz. Ott volt a kis Fábri meg a nagy Fábry Péter, Kató Balázs, megjelent Laca, Oszkay. Rá már nem emlékszem, hogy mit is csinált korábban az Orfeóban.

– Fotózott ő is, akárcsak Laca.

– Tényleg, Csantavéri Júlia barátnőjével fotózott. Elég nagy társaság gyűlt össze a színházi csoportba. Jött például Elek Laci meg Bak Zsófi*, érkezett két lány is, Janisch Nelli és Eczl Margit.

– Volt valami meghallgatás vagy válogatás az Etoile próbái előtt? Vagy aki ott megjelent, azzal elkezdett Fodor Tamás dolgozni?

– Szerintem így történt. Fodor azt a feladatot kapta – és vállalta –, hogy csinál egy előadást, ehhez találtak egy ötletet, készítettek egy forgatókönyvet, azon kezdtünk el dolgozni. Aki hadra fogható ember volt, az részt vett benne. Tizenvalahányan ültünk körben a székeken, és az előadás erre a társaságra épített, tehát alapvetően közösségi jellegű volt. Nekem sem volt túl sok szövegem benne, de a csoportos jelenetekben – amelyekre egyébként is a fő hangsúly került – az emlékeim szerint aktívan és ügyesen vettem részt. A koncepció az volt, hogy mindent másképpen használunk, mint ami valójában. Tehát a szék az nem szék volt, hanem műhely vagy metrókocsi, esetleg felhő. Így a tárgyaknak megváltozott a gravitációhoz való viszonyuk, repültek, „szálltak a magosba". Ezeket jól csináltam. Egy jelenetben volt szövegem, valami autószerelő voltam.

– Te voltál Ramon, aki az autókat készíti fel az illegális spanyol utakra.

– Így van, igen. És Janisch Nelli volt a sápítozó polgári feleségem. Laca és Oszkay jöttek hozzám kérdezni, hogy áll az autó.

– És te autószerelés helyett a szék lábainak csavarjait húztad meg.

– Ez nagyon jó ötlet volt, hogy a szék alatt hanyatt fekve beszélhettem a többi szereplővel. Ilyesmi ritka a színházban. Így annak sem volt jelentősége, hogy hogyan mondom a szöveget, mert a szituáció volt fontos. Az egész előadást ez jellemezte, így a színészi tudással és rutinnal még egyáltalán nem rendelkező szereplők is tökéletesen megállták a helyüket benne. Mert érdekes szituációkba lettünk helyezve, a tartalom pedig egy határozott, konzisztens gondolat köré szerveződött. Az *Etoile*-t a kételkedő alapállás jellemezte, ami akkor forradalminak számított.

– Hogyan dolgoztatok Fodor Tamással?

– Rendezőként Fodor sokat épített az ötleteinkre. Nem azt mondta, hogy menj ide, csináld azt, hanem kezdeményezett, majd válogatott az általunk hozott megoldások közül, aztán irányította ezek kidolgozását. Volt egy jelenet, már nem emlékszem, hogy miről szólt, csak arra, hogy lebegtek benne a székek, mint egy álomképben. Ma azt mondanánk erről, hogy orientált improvizáció volt. De valóban az volt, mert megvoltak a szabályok, hogy hogyan mozgassuk, hogyan forgassuk a székeket, miből fog kialakulni az összhatás. Vagy volt a metró jelenet, ahol énekelve mondtuk a párizsi metrómegállók neveit. A kiindulópont Fodor ötlete volt, mert előző nyáron kint volt Párizsban, és óriási élményt jelentett számára a párizsi világ. Ebből építette fel a hatást, ahogyan elindul a metró. De ennek a hangjait már mi találtuk ki, majd a ritmust is, ahogy az állomások neveit soroltuk. Ő meg zenévé komponálta az egészet. Nem ment könnyen. Ezek közös improvizációk voltak. Fodor hozta az ötleteteket, mi javasoltuk a megoldásokat. Nem is tudtunk volna semmit megcsinálni, ha teljesen konkrét dolgokat kért volna tőlünk, mert nem voltunk színészek. De abból, ahogy a kezdeményezéseire reagáltunk, ki tudta választani, hogy mi jó abból, amit csinálunk. Ettől még az ő rendezése volt az *Etoile*, miközben a legjobb értelemben vett kollektív munkának tekinthető.

Én az ilyenfajta közös munkában hiszek. Abban, ha van egy rendező, aki meghatározza a folyamatokat, akinek rálátása van az egészre, így meg tudja hozni a végső döntéseket is. Az iskolában[1] zajló munka is mindig erre épült. Soha nem támogattam azokat a projekteket, amelyeknek nem volt egyértelmű gazdája. Ugyanakkor az is mindig példát jelentett számomra, hogy Tamás nagyon nagy teret hagyott a kezdeményezéseinknek.

– Tehát Fodor Tamás más típusú rendező volt, mint amit korábban Malgotban megismertél.

– Tökéletesen más, teljesen az ellentéte volt. Malgot nem tudott rendezni. Mondta, hogy csinálj valamit, de nem mondta meg, hogy mit, utána viszont nem volt jó, amit csináltál. Malgot nem volt igazi rendező, ő ehhez nem értett. Ezzel valószínűleg maga is tisztában volt, ezért hívta Fodort az Orfeóba. Az más kérdés, hogy a bábcsoportban folytatta a rendezői munkáját, de erről nem tudok véleményt mondani. A Stúdió „K" korszaktól nem néztük egymás előadásait, jó, ha köszöntünk egymásnak a pilisborosjenői buszon.

1 Angelus Iván alapította a Kreatív Mozgás Stúdiót (1983), a Budapest Táncművészeti Szakközépiskolát (1998), majd a Budapest Kortárstánc Főiskolát (2004).

Székely B. Miklós, Angelus Iván, Janisch Kornélia és Oszkay Csaba | Fotó: archív

– Tehát bizonyos értelemben kollektív alkotás volt az Etoile?

– Igen. Nem is értettem, amikor Fodor Tamástól premier ajándékot kaptam – Stuiber Zsuzsi írt ilyen kis lapokat –, hogy mit köszön meg, hiszen együtt csináltuk az egészet. Ő persze vezető volt, én meg egy kezdő srác. Illetve nem is kezdő, mert ez azt jelentené, hogy tartottam valahová, elindultam egy úton, de én akkor még nem akartam semerre haladni. Az is oda volt írva a premier utáni kis cédulára, hogy az *Etoile* a pantomimes jövőm szempontjából is hasznos lesz majd. Ezen el kellett gondolkodnom, hogy hogyan lát engem Fodor, mert nekem se pantomimes múltam, se ilyen jövőm nem volt. De az *Etoile* roppant sikeres lett, abban szívesen vettem részt, és szerencsére nagyon sokat is játszottuk.

– Az előadásokról is vannak emlékeid?

– Hogyne! A próbák még a Thököly út 73. alatti Népfront helyiségben zajlottak, de az előadást már a Kinizsi utcában mutattuk be. Ez egy sokkal nagyobb, szintén népfrontos helyiség volt, amit simán megkaptunk. Egy gyönyörű polgári lakást, üvegajtókkal, egy

bálteremszerű nagyteremmel! De ide csak szombaton és vasárnap mehettünk. Átrendeztük, lefüggönyöztük. A függönyöket (többszáz métert) – a textiles szakmában jártas apám tanácsára – a Goliból, a Panyovából kértük. Onnan ahová majd harminc évvel később költöztem az iskolával és húsz éve ott vagyunk máig. Tamással mentünk, és Laufer elvtársat kerestük. Aztán kiderült, hogy laufernek azt az anyagot hívják, amit nedvszívónak tesznek a végszámra festett textil alá, és egy idő után kiselejteznek. Ingyen megkaptuk. Meghatározhatatlan, sejtelmes színe volt. Lámpákat is készítettünk kályhacsövekből és Tungsraflex lámpából. Oszkay saját kezűleg készített kettő darab dimmert, amivel a fény szabályozása történt. Már nem tudom, ki tekerhette a fényt, talán Fodor maga.

– Itt voltak szombat, vasárnap az előadások.

– Igen. Általában négy előadás volt egy hétvégén. Négykor volt az első, hétkor a második. Körülbelül egy órás darab volt, utána következett egy háromnegyedórás beszélgetés a nézőkkel. Így a két előadás közt maradt idő egy kis pihenőre is. De nemcsak előadás után szólítottuk meg a nézőket, hanem darab közben is. Volt egy jelenet, amiben odamentünk az emberekhez egy cédulával, és arról kérdeztük őket, hogy mi mennyibe kerül, és hogy hogy jönnek ki a havi fizetésből. Előadás után pedig mindenki elmondhatta, hogy mit gondol a darabról. Ezek ilyen összekacsintós beszélgetések voltak, mert nemcsak az előadás sikeréről vagy sikertelenségéről szóltak (hogy kinek mi tetszett vagy nem tetszett benne), hanem főleg arról a társadalmi vagy politikai elégedetlenségről, ami a darab kapcsán jött elő a nézőkből. Valahogy mindig szóba kerültek a szocializmus igazságtalanságai, csalárdságai, az egész rendszer hamissága, hogy teljesen más az, amit a vezetők mondanak, és amit csinálnak.

– Ez jutott eszébe a nézőknek egy spanyol kommunista párizsi történetéről?

– Szerintem Fodorék eleve így választották ki Semprúnt. *A nagy utazás* című regénye miatt ő általánosan ismert, progresszív baloldali írónak számított, miközben egyáltalán nem tartozott az ortokommunista szovjet vonalhoz. A francia-spanyol kommunista pártnak is volt egy dogmatikus szárnya, de Semprún épp velük szemben lépett fel. A darab főszereplőjének kételyei is ebből fakadnak. Az ortodox marxistákkal szemben ő a kommunizmusnak egy nyugat-európai változatát képviselte. Tehát Semprún – és főhőse: Diego – eleve egyfajta ellenzékiséget képviselt. Ez tette izgalmassá az *Etoile* bemutatóját is. Így ez érzékenyen pozicionált bennünket is az akkori politikai, kulturális térben.

– És milyen emberekkel beszélgettetek az előadások után, ki volt a ti közönségetek?

– Olyanok voltak, mint mi. Nagyon sok értelmiségi is eljött, mert örültek, hogy végre történik valami. '71-ben még nem nagyon volt „ellenzéki" művészet. Talán a képzőművészetben történt már valami. De mi egy Népfront helyiségben nyilvános előadásokon teljesen nyíltan beszéltünk a kételyeinkről, igaz, egyszerre csak 70-80 embernek, de volt vagy 50-60 előadás. De így is fontos színfolttá váltunk a város életében, bár ezt akkor én még nem tudtam. Csak azt tudtam, hogy minden alkalommal telt ház előtt játszunk. Volt egy füzet, abba írták, hogy hányan vannak, és az előadások többsége mindig dugig volt, legfeljebb csak a délutáni előadásokon maradt egy-két üres szék.

– Fodor Tamás statisztikájából az derül ki, hogy amíg a Kinizsi utcában játszottátok, addig 47 előadást tartottatok az Etoile-ból.

– Ez nagyon nagy előadásszám. Azt jelenti – ha előadásonként 80 nézővel számolunk –, hogy 3760-an látták. Ez komoly szám volt akkor is, és tulajdonképpen ma is. Melyik alternatív előadásnak van három és félezer nézője? Melyik produkcióból tartanak a Trafóban 12 előadást? 71-ben a semmiből indulva, nulláról értük el ezt az eredményt. És nem azért, mert jó volt a marketingünk, hanem azért, mert borzasztó nagy igény volt egy viszonylag szabadabban gondolkodó társadalmi rétegben arra, amit csináltunk. Az emberek azért jöttek nézni az *Etoile*-t, mert valami olyasmire tapintott rá, amiből nagy hiány volt.

ÜGYNÖKJELENTÉSEKBEN

Az Orfeo történetét a kezdetektől végigkövethetjük III/III-as jelentésekben (bár Malgot „politikai előéletét" tekintve ezen nem is lehet csodálkozni). Az Etoile is visszatérő témája az ügynökjelentéseknek. Ezek kevésbé térnek ki az előadás színházi, esztétikai jellegzetességeire, szerzőiket inkább a darab mondanivalója foglalkoztatta, illetve az előadások után a nézőkkel folytatott beszélgetéseket figyelték.

Az egyik jelentés a Semprún-könyvvel való összehasonlításból indul ki: „A történet végig hű a regényhez, azonban mondanivalójában akad egy-két probléma, mert bizonyos helyeken kicsit átírták." Ezt az ügynök „kapcsolata" is megerősítette. „A darab megtekintése után Fábry Péterrel beszélgettem, és közöltem vele, hogy érzésem szerint nem teljesen így van a könyvben leírva, és akkor mondta, hogy a darabot közösen a nyári szünetben átírták azzal a céllal, hogy kicsit politizáljanak vele, és akik átvitten értelmezett dolgokat is észrevesznek, megértik belőle, hogy nekik a mi társadalmunkra is van mondanivalójuk ezzel a darabbal."

Az ügynökjelentéshez kapcsolódó értékelés ezt külön pozitívumként is kiemeli: „Informátorunk feladatát kvalifikáltan oldotta meg, mert Fábry Péterrel kimondatta, hogy a bemutatott darabot ellenséges tevékenységük végrehajtására kidolgozott terv szerint játszották." Maga a jelentés több politikailag problémásnak minősített részletet is kiemel: ilyen például „az egyik dalbetét, amelynek lényege az, hogy le a rendőrállammal, teljesen függetlenül, hogy ehhez még hozzáteszik, hogy ezt a francia és a spanyol diákság gondolja és énekli. De itt érezhető, hogy nem csak erre céloznak. Ezen kívül a másik, ami érezhető volt, és megragadott, hogy Spanyolországot, tehát a spanyol munkásságnak a belső akcióit kívülről, 2000 km-ről irányítják. Ebben a 2000 km-ben is enyhe célzások érezhetők a kívülről való irányításra. Ezzel a 2000 km-rel kapcsolatban volt olyan érzésem, hogy mintha egy kicsit szovjetellenes lenne, hiszen a 2000 km szerintem enyhe célzás arra, hogy Magyarország ügyeit is kívülről, a Szovjetunióból irányítják."

Mindehhez „magánjellegű vélemény"-t is fűz az ügynök: „Felmerült bennem az a probléma, hogy ezt a darabot egy hivatalos közeg, a Népfront Bizottság Klubjában mutatták be, és úgy éreztem, hogy ezt nem nézte meg a Népfont részéről senki, vagy pedig ha megnézte, akkor úgy érzem, hogy nagy problémák lehetnek, hogy ezt így engedélyezik játszani és a fiatalok körében bemutatni és terjeszteni."

A jelentés legnagyobb terjedelemben azonban az előadás utáni vitával foglalkozik. „A darab után felkérik mindig a vendégeket, hogy akinek van kedve, maradjon ott. Azok közé a szereplők elvegyülnek, mindegyik vendéggel megpróbálnak beszélgetni, és ott társalgás alakul ki, általában ezek fél tízkor befejeződnek, mert tízre el kell hagyniuk a helyiséget, de szerintem ez általában mindig eltolódik, ha élénkebb vita alakul ki."

Azon az estén, amikor az ügynök látta az előadást, elsősorban Halász Péter és Fodor Tamás között alakult ki vita „a rendezési problémák kapcsán"[1]. Halász Péter kritizálni próbálta Fodor Tamás újfajta politikai színpadát, vagy színházát és a vita ennek kapcsán alakul ki". „Halász Péternek feltűnt az a probléma, és meg is mondta Fodornak, hogy ezzel a darabbal politizálni akart, viszont Fodor Tamás ezt elütötte azzal, hogy ezt most hagyjuk, ez most nem téma." Így vitájuk során „végig a rendezési síkon maradtak meg, tehát maga a darab mondanivalójával kapcsolatos problémák nem merültek fel és nem kerültek vitatémára." Az ügynök érzése szerint Fodor „azért nem bonyolódott vele politikai hitvallásának kifejtésébe, mert több olyan személy volt jelen, aki előtt úgy látszik ezt nem akarta" és „így elzárkózott a [Halász Péternek adandó] válasz elől, mondván, hogy ezt hagyjuk most, hiszen csak rendezési problémákról kezdtünk el vitatkozni."

„Mielőtt eljöttem, Fábry Péter még mondta, hogy ha van kedvem és időm, akkor még egyszer vagy többször is menjek el, nézzem meg a darabot, mert minél többet látom, annál jobban észre tudom venni a törekvéseiket, és amennyiben vannak olyan ismerőseim, akiket ez érdekel, akik ezt meg is értenék, akkor nagyon szívesen látnak engem, még egy-két vendéggel is, itt a Népfront Klubban, vagy szombaton, vagy vasárnap, hiszen minden héten csak szombaton vagy vasárnap játsszák a darabot" – írta a Kárpáti Emese fedőnevű ügynök.

Egy másik ügynök, aki „a közelmúltban részt vett az *Etoile* című darab egyik előadásán", kifejezetten azt a feladatot kapta, hogy „keresse fel a Kinizsi utcai klubot, és Fábry Péterre hivatkozva kérjen újabb jegyeket. Amennyiben beszélgetésre nyílik lehetősége, fejtse ki »kedvező« véleményét az *Etoile*-lal kapcsolatban. Mondja el, hogy megragadta a darab politikai aktualitása, forradalmi szellemet sugárzó mondanivalója. Szeretne néhány politikai kérdés iránt érdeklődő fiatalt magával hozni, bizonyára bennük is hasonló gondolatokat vált ki az előadás." (Regős)

Ez hamarosan meg is történt. Az újabb jelentés természetesen a produkciót követő vitára koncentrál: „Csak úgy, mint a múltkor, a végén felkérték a nézőket, ha kedvük van, maradjanak még vitatkozni. A helyzet spontán alakulása következtében két csoportra oszlottunk. A mi társaságunkhoz az egyik főszereplő került, akiről annyit tudtam meg, hogy valami hajógyárban szakmunkás[2]. Igen értelmes ember benyomását keltette. A vitát Bán László barátom megjegyzése indította. … Megkérdezte: aktuális-e ez és vonatkozik-e a mai magyar gyakorlatra. A kérdés nem bizonyult szerencsésnek, mert a vitavezetőből bizonyos ellenérzést váltott ki. Azt kezdte magyarázni, hogy ők a munkásmozgalom

1 „Fodor nagyjából Halász Péterrel egyidőben kezdte saját színházi világát kialakítani, de a közös alapból egészen különböző irányba fejlődött a két ember színházszemlélete. Míg Halászt elsősorban a formavilág kérdései izgatták, s egy-egy megtalált formaelem hozta magával az abban megszólalni tudó gondolatokat, Fodor munkásságát a racionális tiszta gondolkodás határozta meg, s tartalmi elemekből következtek a formai megoldások." Nánay István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. *Színháztudományi Szemle 19.* A Magyar Színházi Intézet és a Magyar Tudományos Akadémia Színháztudományi Bizottságának folyóirata. Budapest, 1986. 179–251. o. 224.

2 Valószínűleg Székely B. Miklósról van szó.

egyes problémáit akarták bemutatni általánosan. Amennyiben ennek közös vonatkozásai is vannak, annyiban érvényes a mi gyakorlatunkra is. Megemlítette, hogy a közelmúltban pl. valaki a darabban szereplő rendőr jelenetet kifogásolta, mondván, hogy itt akkor rendőrállam van. Szerinte a kérdés felvetése így irreális."

Később „Bán Laci váratlanul megjegyezte: Nem értem, miért tartják az Orfeo együttest politikailag »meredeknek«. Láttam a Patakiban adott műsorukat, meg ezt is, nem találok ebben kifogásolni valót. Mi sem – volt a válasz – szerintünk az ilyeneket hangoztató emberek értékrendszerével van a probléma."

„Kuti Éva az iránt érdeklődött, hogy milyen propagandája van az együttesnek. Azt a választ kapta, hogy gyakorlatilag, aki akar, eljöhet hozzájuk. Különben is a közeljövőben a Közgazdasági Egyetemre látogatnak a műsorral. A darab kapcsán szó kerül a demokratizmus kérdéséről, a vezetők és vezetettek viszonyáról. A téma jó lehetőségnek kínálkozott számomra, ezért kifejtettem a következőket: Egyes középszinteken a régóta azonos és főleg magas funkciókat betöltő vezetőknél fennáll annak a veszélye, hogy elszakadnak a valóságtól, és elveszítik kapcsolatukat a tömegekkel. [...]

Megkérdeztem: mit ad egy ilyen vita az együttes számára? A kérdést érdekesnek tartotta, és azt válaszolta, hogy nagyon sokat jelent nekik az itt szerzett tapasztalat. Ezeket megbeszélik, ennek alapján, ha kell, módosítják az előadást." Az *Etoile* folyamatos változásának, alakulásának nyomai magában az ügynökjelentésben is megjelennek: „A darab az elmúlt jelentésemben leírtak szerint folyt le, a rendezésben és szereposztásban a lényeget nem érintő változásokat észleltem."

A Regős fedőnevű ügynök távoztában szintén Fábry Péterrel futott össze, „aki láthatóan örömmel üdvözölt. Futólag annyit jegyeztem meg neki: Azt hiszem Péter, most már kezdem érteni a darabotokat. Cinkosan összemosolyogtunk." (Regős-B)

Források:

Kárpáti. Jelentés. BM III/III-4-b. Alosztály. Adta: Kárpáti Emese fn. inf, vette: Pálfy Imre r. szds 1972. 02. 14. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-38310

Regős. Jelentés. Adta Regős fn. informátor, vette: Sági József r. hdgy. 1972. 03.10. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-38311

Regős-B Jelentés. Adta Regős fn. informátor, vette: Sági József r. hdgy. 1972. 04. 07. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-38311

KÖZEL KERÜLNI A VALÓSÁGHOZ

A tizennyolc éves Oszkay Csaba játszotta az Etoile főszerepét. Ő már korábban is kapcsolatba került az Orfeóval, előbb az Orfeo Stúdió, majd a Stúdió „K" meghatározó színésze lett.

– Te játszottad az Orfeo Stúdió első előadásának, az Etoile-nak a főszerepét. Hogy kerültél az Orfeo Stúdióba? Egyáltalán hogy kerültél kapcsolatba az Orfeóval?

– A Szilágyi gimnáziumban Vas János „Panyiga" volt a padtársam, aki gitározott és polbeatet játszott. Elég gyakran jártam fel hozzá, mert ő volt az egyik legjobb barátom az osztályból. Ő hívott, hogy menjek el az Orfeo előadásaira. Akkor már működött az Orfeo bábcsoportja, és az irodalmi csoport is csinált műsorokat. Már nem emlékszem, hogy mi volt az első előadás címe, amit láttam tőlük. Talán a *Mockinpott*. Elkezdtem rendszeresen járni ezekre az előadásokra, illetve az Orfeo összejöveteleire.

Szóval Vas János volt számomra a közvetlen szál az Orfeóhoz. De a gimnáziumban is volt egy kisebb csoportunk, akikkel szorosan összetartottunk: különböző zenéket hallgattunk, összejártunk, és beszélgettünk mindarról, ami izgatott bennünket. Aztán a gimnázium végén összeálltam néhány emberrel, mert létre akartunk hozni egy kommunát. Ez '71 nyarán történt. Közben Fodor Tamás megkért, hogy játsszak abban a darabban, amit az orfeósokkal fog majd csinálni. És mivel ősszel fölbomlott a kommunakísérletünk, elfogadtam a hívását. Így kerültem az Orfeo Stúdióba.

– A 70-es évek elején hogyan jutott egy magyar gimnazista eszébe, hogy kommunát alapítson?

– Csak arról tudok beszélni, hogy engem személyesen mi motivált. Egyrészt az, hogy olyan családban nőttem fel, ahol egy két szoba hallos lakásban heten laktunk. Három generáció élt együtt: a nagyszüleim, szüleim és mi, gyerekek. Úgyhogy irtózatosan zsúfolt volt az életünk.

– Merrefelé volt ez a lakás?

– A Gellért-hegyen, nem messze a BAH–csomóponttól, amit persze akkor még nem így hívtak. Anyai ágon arisztokrata, apai ágon középpolgári értelmiségi családból származom. Apám mérnök volt. A nagycsaládon belül olyan feszültségek voltak, amelyek megegyeztek azokkal a feszültségekkel, amelyek a társadalmon belül is léteztek. Akkor úgy éreztem, hogy ilyen közegben nem lehet élni, mert ezek a feszültségek (no meg az összezsúfoltság)

nem adnak lehetőséget arra, hogy az ember szabadon azt tudja csinálni, amit ki akar fejezni, amit létre akar hozni, amit véleményként ki akar nyilvánítani.

Ugyanakkor az iskolában olyan barátokat ismertem meg, akikkel szabadabban ki tudtuk cserélni a gondolatainkat, jókat tudtunk vitatkozni, akikkel megértettük egymást. Így találtuk ki a kommunát. Ebben valószínűleg az is közrejátszott, hogy abban az időben olyan légkörben éltünk, amelyben egyáltalán felmerülhetett a kommuna ötlete, mint egy lehetséges együttélési forma. Nyugaton ez létezett, imitt-amott hallottunk is róla.

– A hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének Magyarországa elég zárt világ volt. Filmeken, könyvekben vagy zenéken keresztül jutott el hozzátok a kommuna ideája?

– Erre már nemigen emlékszem. Nagyon el kéne gondolkodnom rajta… Arra viszont világosan emlékszem, hogy később az Orfeón belül sok szó esett köztünk arról, hogy milyen kommunát akarunk létrehozni. És ebben nagyon határozottan elkülönítettük magunkat attól, ami a nyugati világban, különösen Amerikában létezett. A kommuna ott elsősorban önmagukat kiszolgáló egységeket jelentett, tehát egyáltalán nem törekedtek a külvilággal való kapcsolatra. Ezzel szemben mi tevékeny kommunát akartunk létrehozni. Az Orfeo nem arról szólt, hogy mi szabadon és jól akarunk együtt élni (és közben mondjuk marihuánát szívni), hanem olyan produkciókat akartunk közösen létrehozni, amelyet a külvilággal szembesítünk. Szóval úgy éreztük az Orfeóban, hogy a mi kommunánk másfajta értékrendet képvisel.

– Térjünk még vissza a kezdetekre, az Orfeóval való találkozásodra! Végül hogyan kapcsolódtál be a munkába?

– Először a fotós csoport munkájában vettem részt. Már korábban is imádtam a fotózást, a gimnázium alatt végig fotóztam. A csoporthoz egy Kiss Mihály nevű grafikus volt a közvetlen kapcsolatom, ő vezetett be a fotós csoport munkájába. De közben – mint említettem – jártam az előadásokra is, és úgy látszik, Tamás többször látott engem a közönség soraiban, így valahogy kipécézett engem, hogy játsszak.

– Miből állt a fotós kör tevékenysége? Miket csináltatok?

– Elsősorban dokumentum jellegű politikai képeket…

– Szociofotókat?

– Igen, kifejezetten erre mentünk rá. Ez engem érdekelt, mert újdonságot jelentett számomra. Korábban a fotózással inkább művészieskedtem, és meg kellett értenem, fel kellett fognom, hogy mi ennek a lényege. Ebben is kifejezetten egy balos koncepció érvényesült, hogy a munkásosztályt fényképeztük, az ő életükkel foglalkoztunk. Voltak is ebből kiállításaink, de nem sok.

– Amikor Fodor Tamást kérdeztem az Etoile szereplőválogatásáról, akkor azt mondta, hogy Oszkay egy őrült pali volt, aki tüzeket fényképezett.

– Ez igaz. Most, hogy említed, eszembe jut, hogy Tamás eljött beszélgetni hozzám, és megmutattam neki az összes képzőművészeti munkámat. Voltak festményeim is, de megmutattam a fotóimat is. Ezek között tényleg voltak olyanok, amikor a tüzet fényképeztem.

Volt egy Zenit fényképezőgépem – akkor még ez az orosz márka számított jó gépnek –, és ehhez volt egy csatlakoztatható előtét, amivel – ha jól emlékszem – tíz centiről tudtam fényképezni a parazsakat. Akkor ilyeneket csináltam, ez tényleg igaz.

– Szóval végül Tamás szúrt ki téged. Ő hívott az Orfeo Stúdióba.

– Igen. De igazából már nem emlékszem erre, csak arra, hogy elkezdtünk próbálni.

– Előtte tudtál valamit Fodor Tamásról?

– Annyit tudtam róla, hogy a Pinceszínházban rendez. Láttam is az előadását, amit ott csinált.

– Az orfeósokkal együtt? Tamás erről is mesélt, hogy katonai zubbonyokban megjelent a Pinceszínházban egy nagyobb társaság az Orfeóból.

– Nem. Azt hiszem, hogy nem velük voltam, hanem egyedül. De erre se nagyon emlékszem. Ám az tény, hogy senki sem volt megelégedve az Orfeo irodalmi színpadával. Például Tamás azt mondta a Brecht-műsorukról, hogy nem egyszerűen amatőr, hanem hihetetlenül dilettáns is. Ezt maga Malgot Pista is így érezte, és tudta, hogy ha tényleg valami komoly dolgot akar az irodalmi színpadból kihozni, akkor olyan szakemberre van szüksége, aki már tisztában van azzal, hogy miképp lehet színházat csinálni.

De az igazsághoz az is hozzátartozik, hogy előtte soha nem gondoltam magamról azt, hogy valaha is színházban fogok játszani. Azért sem, mert a gimnáziumban sikertelen kísérleteim voltak arra, hogy verseket szavaljak. Meg hülyén is éreztem magam a színpadon. Én kifejezetten képzőművésznek tartottam (vagy annak képzeltem) magamat, szobrász vagy festő akartam lenni. Jelentkeztem is az Iparművészeti Főiskolára, de nem vettek föl, ezért is mentem el gimnázium után ácsipari tanulónak, és szereztem meg a szakképesítést. Ez később nagyon hasznosnak bizonyult az Orfeóban, amikor építettük a házunkat Pilisborosjenőn.

– Az Orfeo amellett, hogy művészeti csoportokat működtetett, nagyon határozott politikai attitűdöt is képviselt. Téged melyik vonzott az Orfeóhoz?

– Nem hiszem, hogy el tudom választani a kettőt. Elsősorban az vonzott az Orfeóhoz, hogy úgy éreztem – és ez az egész korosztályunkat jellemezte –, hogy semmiféle alkotói feltétele nem adott annak, hogy azt csinálja az ember, ami érdekeli őt. Hogy úgy nyilváníthassa ki a véleményét, ahogy valóban gondolja. Mindannyian azt éreztük, hogy politikai szorítások között létezünk. Szerintem sokunkat az vezetett oda, hogy elkezdett bennünket érdekelni a politika is. Mert valahogy változtatni akartunk rajta. Persze voltak erre negatív kísérletek is, például a Pór György-féle maoista „összesküvés", amiben Malgot is részt vett. De még az előtt elkapták őket, hogy bármit csináltak volna. Csak beszélgettek, terveket szövögettek.

– Meg röplapokat sokszorosítottak.

– Igen, de a máról visszanézve mindez meglehetősen komikusnak tűnik. Nemcsak azért, mert mulatságosak voltak a célok, amelyekre az összeesküvők törtek, hanem azért is, mert az állami szervek tulajdonképpen jobban tudták, mint ők, hogy milyen a földalatti mun-

ka, így könnyen el tudták őket kapni. Utólag visszanézve hihetetlennek tűnik az egész történet. Egyszerre mulatságos és tragikus...

– Szóval a politika is vonzott az Orfeóhoz.

– Igen. Az Orfeo egyfajta rálátást adott számomra a világra, különösen Malgot politikai intelligenciája miatt. Ennek hatására kezdte el úgy figyelni és értékelni az ember a körülötte lévő dolgokat, hogy valami érthető logikát fedezzen fel bennük. Ugyanakkor arra is támadtak ötletei, hogy mit lehet ezzel kezdeni, hogyan lehet rajta változtatni. Malgot azt a koncepciót dolgozta ki ekkor, hogy mivel értelmetlen már politikai összeesküvést tervezgetni, ezért a harcot át kell tenni kulturális területre. Olyan művészetet kell létrehozni, amely politikailag elkötelezett, a művészet eszközeivel, a művészeti kifejezésen keresztül törekszik a fennálló helyzet megváltoztatására. Ezért is lett az *Etoile* hangsúlyozottan politikai tematikájú előadás.

Ebben persze az is roppant fontos, hogy miképp jelenítettük meg a témát, mert egyikünk sem akart az ötvenes évek szocialista realista stílusában játszani. A munkánknak az volt a lényege, hogy kérdéseket tegyünk föl, és ezeket minél szélsőségesebben fogalmazzuk meg, hogy azok, akik nézik az előadásunkat, szintén késztetést érezzenek arra, hogy keresni kezdjék a válaszokat. Az is fontos célkitűzése volt az *Etoile*-nak, hogy olyan kapcsolatot teremtsünk a közönséggel, amely eltér attól, amit megszoktak a színházban. Olyan színházat akartunk csinálni, ami meglep, elgondolkodtat, és arra kényszerít, hogy szembesüljünk a körülöttünk lévő valósággal.

Oszkay Csaba és Kató Balázs | Fotó: archív

– Hogy kezdtétek az Orfeo Stúdióval a munkát? Tamás kiválogatta az embereket, de mi történt ezután?

– Például elmondtam Tamásnak, hogy aggályaim vannak magammal kapcsolatban, mert még soha életemben nem csináltam színházat, borzasztóan szavalok verset, nem tudom, hogy miképp tudnék részt venni az előadásban. De Tamás megnyugtatott, hogy nem olyan előadást csinálunk, ahol majd szavalni kell. Szó sincs arról, hogy meg kell tanulni egy szöveget, amit aztán szépen el kell mondani. Persze kellett szöveget is tanulni, sőt sokat beszélni, de összességében másfajta színházról volt szó.

Tamásnak hallatlanul jó érzéke volt ahhoz, hogy felfogja, hogy az egyes színészek milyen stádiumban vannak, hol tartanak a saját magukkal való viszonyukban. És arra is ráérzett, hogy mindazt, ami benne van a személyiségükben, hogyan lehet fölhasználni, illetve úgy átfordítani, hogy valamiféle színházi közlés legyen belőle. És ha azt látta, hogy valaki beleragadt egy állapotba, akkor rendezőként nagyon jó módszerei voltak arra, hogy miképp lehet őt kirángatni ebből és egész más irányba lökni. Tamásnak sokfajta készsége volt erre. Szerintem ez így együtt nagyon kevés rendezőben van meg. Például úgy tudta kezelni a színészt, hogy az illető ne tudja azt, hogy mi a célja valójában mindezzel. Tamásnak igen rafinált módszerei voltak, úgyhogy mire eljutottunk odáig, hogy bemutattuk az *Etoile*-t, addigra nekem teljesen elmúltak az aggodalmaim.

– 1971 augusztusában kezdtétek az Etoile próbáit a zuglói pinceklubban, a Thököly út 73-ban, és november 13-án tartottátok a bemutatót a ferencvárosi Kinizsi utcában. Mi minden történt az alatt a három hónap alatt? Eleinte csak ismerkedtetek egymással, játszottatok, etűdöztetek? Vagy eleve volt már szöveg is? Hogyan kezdtetek ismerkedni a darabbal?

– A szöveg elég hamar megvolt, habár ez később sokat változott. Tamás tudta, hogy *A háborúnak vége* című filmforgatókönyvből indulunk ki, mert ebben találta meg azt a témát, amivel érdemes foglalkozni. De az eredeti szöveget teljesen átdolgoztuk, lényegében csak a témát tartottuk meg, az egészet átgyúrtuk, hogy izgalmas produkció szülessen. A próbák közben fokozatosan alakult a darab.

– Az mikor derült ki, hogy te leszel a főszereplő, Diego Mora?

– Nagyon hamar. Azt hiszem, amikor elkezdtünk próbálni, akkor Tamás már eldöntötte, hogy én leszek a főszereplő. Bár nagyon meglepődtem ezen, mert – mint mondtam – soha nem volt közöm a színházhoz. De azt hiszem, hogy közülünk a legtöbben hasonló helyzetben voltak. Talán csak Gaál Erzsi játszott korábban a Pinceszínházban. Tamással onnan ismerték egymást. Meg Popov is onnan jött. És Lukáts Andor is, de ő aztán a próbák kezdete után nem sokkal elment.

– Ő is elkezdett veletek próbálni?

– Igen. De később leköltözött Kaposvárra. Akkor Laca vette át a szerepet, amit addig Lukáts Andor játszott, ő lett Roberto. Tamás már a legelején megcsinálta a szereposztást, de az előadásban a csoport egészének, azaz a tömegnek is volt szerepe. Mindenki, aki bent volt a térben, egy görög típusú kórust alkotott. Mi is, akik a főszerepeket, illetve a különböző nevesített figurákat játszottuk, mindig visszaléptünk a tömegbe. Tehát voltak olyan jelenetek, ahol mi is visszaolvadtunk a kórusba, és együtt mozogtunk, énekeltünk a többiekkel, vagy mondtuk a kórus szövegeit, amelyek sokszor belső sugallatok voltak...

– A filmben szerepel egy narrátor, aki a főszereplő belső hangjaként beszél harmadik személyben. Ezt a szerepet vette át nálatok a kórus?

– Igen. Hol belső hang volt, hol narrátor, máskor meg igazi görög kórus. Nem egy ember beszélt, hanem afféle hullámzásként végigment a gondolat a kóruson, ahogy az adott helyzet kívánta. Az *Etoile* nem arra az „esztétikára" épült, hogy ha nincs jelenete a főszereplőnek, akkor az öltözőben vár a jelenésére.

Oszkay Csaba az Etoile-ban | Fotó: archív

– Végig színen volt mindenki?

– Nemcsak színen volt, hanem jelen is volt. Vagy a figyelmével volt jelen, vagy pedig effektíve mint a kórus tagja részt vett az akcióban. Esetleg a székek mozgatásával létrehozta azt a színteret, ahol a jelenetek játszódtak. Emlékszem például, hogy milyen gyorsan összeállítottuk a székeket egy olyan alakzatba, ami a metrót jelentette. Az a néhány színész, aki abban a jelenetben játszott, leült a székekre, és máris indult a metró. Közben a kórus sorolta az állomásokat, amelyek azon a vonalon találhatók. Aztán bemondták, hogy végállomás, tessék kiszállni. Szóval állandó összjáték volt a szereplők és a kórus között is.

– Tehát egyértelműen kollektív jellege volt az előadásnak. Mennyire Fodor Tamás találmánya volt az előadás stílusa? Vagy ez is közös alkotásnak tekinthető?

– Ez azért nagyon érdekes kérdés, mert – ahogy említettem – Gaál Erzsit, Popov Pistit, Lukáts Andort és Fodor Tamást kivéve mindenki abszolút amatőr volt a csapatban. Soha életükben nem csináltak színházat. Úgy emlékszem, hogy még Laca se. Tehát a munka Tamás elképzelései szerint indult meg. Neki volt egyfajta rendezői elképzelése, művészi koncepciója, ízlése, esztétikája, ami rendkívüli módon hatott ránk. Ugyanakkor Tamást is sok mindenben befolyásolta a csoport, amely akkor még csak alakulóban volt, de sokféle külső és belső energiával rendelkezett.

Az az érzésem, hogy mindannyiukban ott volt a társadalmi elégedetlenség, illetve az ebből fakadó energiák, és valójában ez hozott össze minket. Ezért érdekelt bennünket az Orfeo, emiatt kerültünk bele a színházi csoportba. Mindenkiben feszült a szándék, hogy

kérdéseket tegyünk föl, és ezekre válaszokat keressünk a színházi térben. De gyakorlatunk még nem volt a tekintetben, hogy ezt milyen formában lehet megcsinálni. Ebben a vonatkozásban hihetetlenül sokat tanultunk Tamástól. Ugyanakkor – ezt is látom – Tamás nagyon sok mindenre köztünk talált rá, amihez nem jutott volna el, ha más közegben dolgozik.

Szerintem ő pontosan ezt a közeget kereste, ahol olyan együttműködés jöhet létre, amelyben nem az a kérdés, hogy kinek mi a státusza, hogy ki a rendező és ki a színész (vagy esetleg a világosító), hanem az, hogy ki tudja meggyőzni a másikat arról, hogy mi a jó megoldás, melyik tűnik értelmesebbnek vagy izgalmasabbnak. (Mert ebből sem alakultak ki státuszharcok, hogy melyik ötlet kitől származott.) Olyan közösségi munka alakult ki, amelybe mindenki azt tette bele, amit leginkább tudott, amihez legjobban értett, aztán ebből forrt össze az egész. Így állt össze az alkotás, amelyben nehéz volt elkülöníteni, hogy melyik összetevő kié volt.

– Nem láttam az Etoile című előadást, de láttam a filmet, olvastam a forgatókönyvet, sokat beszélgettem veletek az előadásról. A filmben a főszerepet a negyvenes éveiben járó Yves Montand alakította. Te viszont tizenkilenc éves voltál akkor.

– Így van. Meglehetősen fiatal voltam ehhez a szerephez. De ez nem változtatott annak a lényegén, amit el akartunk vele érni.

– A történet egy személyes válság története. Egyrészt egy értelmiségi meghasonlásának a története, aki a spanyolországi lebukások kapcsán szembesül azzal, hogy nem feltétlenül helyes az a stratégia és az az ideológia, amit az illegális spanyol kommunista párt képvisel, és amelynek ő is hivatásos forradalmárként az aktivistája. Ehhez az értelmiségi útkereséshez egy magánéleti téblábolás is kapcsolódik. Diegónak van egy felesége, akivel nem igazán él együtt, sokszor hónapokig nem látják egymás, de az asszony szeretné szorosabbá tenni a kapcsolatot, talán gyereket is akar. Aztán felbukkan egy lány, Nadine, akivel viszont egy érzelmi-szexuális kalandja van a főszereplőnek. Ilyen értelemben az érzelmi útkeresés is megjelenik a történetben. Ebből neked meg kellett valamit mutatni? El kellett ebből a személyes válságból valamit játszani? Volt egy kvázi pszichológiai realista vonulata is az előadásnak? Vagy ez nem volt fontos?

– De nagyon is érdekes volt. Legalábbis én így éltem meg, hogy ez a része is érdekes. Ugyanis pont arra vezetett rá, hogy nem lehet csak ideológiai elképzelésből színházat csinálni. Persze nagyon fontos volt az ideológiai vonatkozása a darabnak, mert ebben az akkori társadalmi-politikai helyzetre érvényes kritikát fogalmaztunk meg. Arról beszéltünk, hogy olyan vezetés irányítja az országot, amely éppúgy kétezer kilométeres távolságban van a valóságtól, mint az illegális spanyol kommunista párt irányítói Madridtól. Párizsban nem sokat tudhatnak azokról az emberekről, akik Spanyolországban élnek. Magyarország vezetői sem sokat tudtak az igazi emberi szükségletekről, nem értették a valódi embereket.

Ezzel az előadással ugyanarra a következtetésre jutottunk, mint a főszereplő: nekünk bele kell olvadnunk ebbe a valóságba, nekünk is ott kell lennünk, ahol a dolgok valójában történnek. Nem a valóságtól távol kell irányítani az eseményeket, hanem közel kell kerülnünk a valósághoz, a valóságot kell megismernünk, a valósággal kell szembenéznünk, onnan kell dolgoznunk, mert minden ott fog megtörténni. Ez volt a kvázi sugallata az *Etoile*-nak.

Visszatérve a pszichológiai kérdésekre: a magánkapcsolatok ábrázolása is fontos volt. Például fontos volt a főhős viszonya a feleségéhez, ami egy kicsit arra mutatott rá, hogy milyen zsákutcái lehetnek egy szokványos, kvázi polgári házasságnak. És ezzel szemben milyen izgalmas egy olyan szerelmi kapcsolat, amely nyitott, és nem jelent elkötelezettséget. Persze nem lehet tudni róla, hogy hova fog vezetni. Lehet, hogy sehová, mégis sok mindent hozzátesz a történethez, sokféle módon modifikálja Diego véleményét.

Például vitatkozik a fiatal anarchistákkal, akik közé Nadine is tartozik, miközben van némi igazság abban is, amit ők mondanak. Van logikája az érvelésüknek, elsősorban azért, mert fiatalok, még csak húszévesek. Valahogy saját magunkat láttuk bennük, mert mi is húszévesek voltunk akkor. Mi is valami radikálisan új dologra törekedtünk. Még nem tudtuk pontosan, hogy mit és hogyan akarunk elérni, de mindenképpen változtatni akartunk a dolgokon. Úgyhogy voltak ilyen személyes vonatkozásai is a darabnak. Az én magánéletemben is rengeteg változás történt akkor…

– Az Etoile próbái alatt?

– Igen. Akkor jöttem össze Gaál Erzsivel, később össze is házasodtunk, és együtt voltunk egy darabig.

– Te akkor tizennyolc éves voltál…

– Ami a magánéletünkben lejátszódott, az bizonyos szinten mindig belefolyt abba, amit a színházban csináltunk. Volt egyfajta összjáték a kettő között. Tamás is mindig megtalálta, hogy mi köze van mindannak hozzánk, amit éppen csinálunk. Ez befolyásolta azt, hogy milyen legyen az előadás.

– A filmnek is meg a filmforgatókönyvnek is nyitott a vége.

– Nálunk az volt a vége, hogy Diego Mora úgy dönt, visszamegy Spanyolországba, mert minden ott fog történni, ebben nem lehet távvezérléssel részt venni, oda valóságosan vissza kell menni, és újrakezdeni a munkát. Az nem volt eldöntve, hogy mit fog csinálni, ilyen értelemben nyitott volt ennek az előadásnak a vége is. De a fő gondolat egyértelmű volt: ott kell lenni, ahol a dolgok történnek. Az már nem volt számunkra fontos, hogy a felesége, Marianne utána megy-e vagy sem.[1] Az volt a fontos, hogy úgy gondoltuk: bele kell folynunk a valóságba, nem lehet távolról, csak teoretikusan megítélni a világot.

– Tamás nem emlékszik pontosan az előadás végére, azt mondja, hogy valami irodalmi befejezése volt.

– A befejezés konkrét mozzanataira én sem emlékszem pontosan, de azt tudom, hogy az volt a sugallata, hogy Diego Morának vissza kell mennie Spanyolországba. Legálisan és véglegesen, és meg kell szüntetnie az illegális pártmunkáját. Vissza kell jutni oda, ahonnan elindult, és ott kell újra elkezdeni dolgozni. De maga a terv nyitott maradt. Hogy formailag pontosan hogyan fejeztük be az előadást, arra pontosan már nem emlékszem, de ez volt a sugallata. Aztán felkértük a közönséget, hogy maradjon előadás után, ha akar, beszélgessen velünk a darabról, a benne felvetődött kérdésekről. Mert azt azért tudni kell,

1 *A háború vége* című film végén a repülőtéren látjuk Marianne-t, aki épp Barcelonába indul.

hogy bármennyire is politikai kérdéseket feszegetett az előadás, mi mindannyian – Tamással az élen – elutasítottuk azt a fajta szocialista realizmust, amely a politikai propaganda jelszavait viszi a színházba. Egyáltalán nem erről szólt az előadás. Kérdéseket vetett fel. Kifejezetten az volt a számunkra fontos, hogy olyan előadást csináljunk, amely megkérdőjelez bizonyos dolgokat, hogy a nézők elgondolkozzanak azon, milyen következményei lehetnek mindannak, amit láttak az előadásban. Az szerettük volna, ha ezt továbbgondolják. Nekünk sem voltak konkrét válaszaink, különösen nem propagandisztikus céljaink. Esztétikailag is az volt a szándékunk, hogy a közönség szokatlan helyzetben találja magát, hogy meglepődjön, megrökönyödjön az előadáson.

– És milyen emlékeid vannak a közönség reakcióiról? Bevált a szándékotok?

– Be. Mindig voltak provokatív hozzászólások. Természetesen mindig volt valaki a BM-től is, hiszen figyeltek bennünket. Ezt tudtuk, és egy idő után már mosolyogva beszélgettünk arról, hogy aznap este ki lehetett a BM-es. Mert többnyire látszott rajtuk. Volt, aki hozzá is szólt, volt, aki csak figyelt. Írta a fejében a mondatokat, meg fényképezte a szemével az arcokat. De mindig volt vita az előadás után. Ezért is jött a közönség, mert kíváncsi volt arra, hogy mit beszélgetünk.

– Alapvetően fiatalok nézték az előadást? Vagy jöttek idősebbek is?

– Többnyire a mi korosztályunkból kerültek ki a nézők, de jöttek idősebb értelmiségiek is, akiket szintén érdekelt a dolog. Ők is tudni akarták, hogy mi minden kerül itt szóba. De többségében gimnazisták és egyetemisták jöttek, és egyre többen lettek. Egyre szélesebb körben terjedt el a hírünk.

EGY TELJES ÉLETET BETÖLTŐ PROGRAM

A Stúdió „K" nagy nemzedékének tagjai közül Székely B. Miklós (Laca) is szerepelt az Etoile-ban. De kapcsolata neki is korábban kezdődött az Orfeóval, mint Fodor Tamással.

– Ebben a könyvben téged mindenki Lacaként emleget. Miért hívnak téged Lacának?

– Ez egy hosszú történet, csak a rövidített verzióját mondom el. Életem első tizenhat évét Lacza Béla Miklósként éltem le. Mivel a kor erkölcsei nem engedték meg, hogy egy nő egyedülállóként szüljön, ezért édesanyám névházasságot kötött egy számára is ismeretlen személlyel. Én se ismertem őt. De tizenhat éves koromban, amikor személyit kaptam, elém tárták a születési anyakönyvi kivonatomat, amelyben Székely volt a nevem. Ez valamiért akkor megtetszett nekem, amit azóta ezerszer megbántam. Sose volt gúnynevem, viszont a régi nevem becenévnek tűnik, ezért sokan azt hitték, hogy László vagyok, csak Lacának becéznek. Nem: én valóban Laca vagyok, csak cz-vel.

– Szóval mégis megmaradtál Lacának.

– Igen. Sok barátom van az általános iskolából, Szőke Szabolcs pedig gimnazista korom óta a barátom, és a Lacát mindenki elfogadta rögtön.

– Te is szerepeltél az Orfeo Stúdió első előadásában, az Etoile-ban.

– Véletlenül. De a véletleneknek mindig van valami logikájuk. Mert az *Etoile* próbafolyamata közben Lukáts Andor otthagyta Fodor Tamást – talán beteg lett az anyja, és hazament hozzá, így a kaposvári színházban lett stúdiós, és ott csinált egy gyönyörű életművet. Viszont megüresedett a helye, és Tamásnak nem volt ideje, hogy mást keressen. Az egyik barátom szólt, hogy menjek át Tamáshoz. Nem tudom, ez hogy jutott az eszébe, mert soha nem akartam színész lenni. Amikor ezt megkérdeztem tőle – épp a szentendrei HÉV-en utaztunk –, azt válaszolta, hogy mindig olyan vidám vagyok… Szóval ő sem volt egy színházi szakértő.

– De az ő javaslatára kerültél kapcsolatba Fodor Tamással.

– Igen. Elmentem Tamáshoz, épp dolgozott az *Etoile* forgatókönyvén. Emlékszem, egy kis alkóvban ült az írógép fölé görnyedve. Csak pár szót váltottunk, mire mondta, hogy akkor csütörtökön gyere próbálni.

– Szóval Tamás nem nagyon foglalkozott veled, csak görnyedt, és gépelte a forgatókönyvet.

– Foglalkozott velem, csak nem mászott rám a figyelmével.

– Hol próbáltatok akkor?

– Zuglóban egy klubban. Ez egy kultúrház félig-meddig raktárhelyisége volt. Szánalmas egy hely volt, szerencsére nem sokáig maradtunk ott, mert átkerültünk a Kinizsi utcába.

– Hogy fogadtak a próbákon téged?

– Tamás sokáig emlegette, hogy az első próbákon valami eszelős ugatást műveltem…

– Ezt a beszédedre értette?

– Igen, és egyáltalán nem tudtam az égvilágon semmit. Mégis – azt mondja – látott bennem valamit, ami miatt nem zavart el. Pedig lett volna más is, akit kipróbálhatott volna.

– Szóval beálltál az Etoile-ba?

– Nem, tulajdonképpen csak akkor kezdődtek a próbák, ez volt a darab első szereposztása. Oszkay Csaba volt a főszereplő, Gaál Erzsi meg a szerelme. A feleségét pedig egy nagyon kulturált lány játszotta, Eczl Margit. Ő egy gyönyörű, képzett, mély hangú színésznő volt, aki Berek Katinál tanult. Egy kicsit kirítt közülünk. Később ki is szállt, mert másfelé ment, talán szavaló lett belőle. Most valami színészügynöksége van, a múltkor fölhívott, hogy menjek be hozzá, de nem mentem. De sokan voltak még az *Etoile* csapatában, a kis Fábri Péter, aki író lett, Angelus Iván, aki később mozgással kezdett foglalkozni, Mélykuti Ilona, akiből rádiós lett.

– Neked mi volt a szereped az Etoile-ban?

– Hú, nagyon gonosz voltam – épp a napokban gondoltam rá. Én voltam a demagóg pártvezető, aki számon kéri, hogy nem az irányelvek szerint működik hősünk. Barátom, ne haragudj, így nem lehet – mondtam neki. – Nem ez a vonal, amit követünk. Egy olyan funkcionárius típust játszottam. A többi szereplő jellemezte is a figurát. Arra a mondatra emlékszem, hogy azt mondták rólam, hogy Roberto mindig ideges.

– Szóval te voltál Roberto.

– Igen. Később, amikor problémáim lettek az életben, mindig ez jutott eszembe, hogy azért lettem ideges, mert ott azt mondták rólam, hogy ideges vagyok. Nagyon sok ilyen fordulópont van, amikor az élet utólag kezdi produkálni azokat a tüneteket, amelyeket egy nagyon konfliktusos szerep kapcsán fölvállal az ember. Mert ami addig nem volt jellemző rád, a szerep kapcsán beépül a személyiségedbe.

– Az Etoile volt az első szereplésed?

– Igen. Előtte nem foglalkoztam színészettel.

– Könnyen ment?

– Nem ment nehezen. Egyáltalán nem ment nehezen. Azt, hogy mit produkáltam, igazán Tamás tudná megmondani. De közösségi lény voltam, és ez átsegített a nehézségeken.

– Ha jól tudom, az Orfeóval előbb kerültél kapcsolatba, mint Fodor Tamással.

– Amikor katona voltam, akkor Szőke Szabolcs, aki gimnazista korom óta a barátom, meg egy másik barátom: Eskulits Tamás, egy szobrász fiú már jártak ebbe a körbe. A baloldali hullám akkor valahogy fölkapta az aktívabb fiatalságot. Én pedig a nagykanizsai határőrségnél levelekből értesültem arról, hogy mi a menő. Így bementem a könyvtárba, és dialmat[1] meg materializmus könyveket vettem ki olvasgatni. Kurva unalmasak voltak, de azt hittem, hogy valamiféle előtanulmányokat folytatok. Amikor megjöttem, akkor Angela Davisről meg a Fekete Párducokról[2] esett szó, ami sokkal érdekesebb volt. És hirtelen beindult az élet, ami nagyon jó volt.

– Mit csináltál az Orfeóban?

– Fotóztam. Én fotós-filmes akartam lenni.

– Filmkészítő?

– Igen. Ez adódott a gimnazista kori szocializációmból, érdeklődésemből. Megállás nélkül filmeket néztem.

– Voltak kedvenc filmjeid?

– Persze. A *Vörös sivatag*[3]. Azt nagyon sokszor megnéztem. *Tízezer nap*[4]. Ilyenek. Volt, hogy tátott szájjal ötször-hatszor megnéztem őket. Valaminek a sodrá akkor elkapott engem, Amit úgy fordítottam le, hogy vonzalmam van a vizualitás iránt. De nem lett belőlem fotós. Amikor az objektívem elé kerültek az építkezésen a cigányok, akkor mindig elszégyelltem magam, hogy hogy jövök én ehhez.

– Hogy lefényképezd őket?

– Hogy beavatkozzam az életükbe. Úgy nézett fel rám a cigány, hogy abban nem volt köszönet.

– Szociofotókat készítettek?

– Igen, akkor ez volt a trendi. A szürke valóságot leleplezni. De amikor odakerültem a helyszínre, akkor sose tudtam, hogy mit is kéne leleplezni. Szóval elemi zavarom támadt,

1 Dialektikus materializmus – ez volt az egyik ideológiai tárgy a Kádár-rendszer felsőoktatásában. (K. Marx és F. Engels a 19. század derekán egyesítette Feuerbach materializmusát Hegel dialektikus szemléletével és módszerével, létrehozva így a marxizmusnak nevezett komplex ideológia filozófiáját, a dialektikus és történelmi materializmust.)

2 Angela Davis (1944) részt vett a Fekete Párducok radikális polgárjogi mozgalmában, tagja volt az amerikai kommunista pártnak. 1970-ben egy emberéleteket követelő fegyveres rabszabadítási akció miatt másfél évet töltött előzetes letartóztatásban, de a kiszabadításáért világszerte tiltakozó mozgalom indult, aminek hatására végül felmentette őt az esküdtszék a bűnrészesség vádja alól. Ezután sok országban megfordult (járt Magyarországon is), a baloldali értelmiség, a diákmozgalmak ifjúsága és a kommunista országok ünnepelték őt.

3 1964-ben készült színes olasz–francia film, Michelangelo Antonioni (1912–2007) első színes filmje. A főszereplője Monica Vitti és Richard Harris volt.

4 Kósa Ferenc (1937–2018) 1967-ben készült filmje, amely a cannes-i filmfesztiválon elnyerte a legjobb rendezés díját.

Elöl Oszkay Csaba és Székely B. Miklós | Fotó: archív

ami azóta is megvan, amikor fotózok. Hogy jövök én ahhoz, hogy belegyalogoljak egy öregasszonyba vagy egy hajléktalan életébe? Elszégyellem magam…

– Így fotós helyett színjátszó lettél.

– Igen. Rá is ment az első házasságom. Pedig a gyerekem is akkor született. Van egy nagylányom, akitől már unokák vannak. De a színjátszás keresztbe tett. Elkezdtem próbákra járni, és annyira feltöltődtem a színházcsinálás spontán örömével, hogy fél év múlva már szinte idegenként jártam haza. Akkor nem fogalmaztuk meg, hogy a színház egy teljes életet betöltő program lett. Ez nem úgy ment, mint egy szakköri program: öttől tízig színházat csinálok, aztán boldogan hazamegyek. Csak akkor lepődtem meg, amikor a gyerekemet egy idegen nevelte, mert közben elröpült a feleségem. Majd egyszer csak én is összejöttem Gaállal.

– A színház átrendezte az életedet.

– Persze. Napközben dolgoztam, fizikai munkát végeztem, a szabadidőmben meg próbáltam. Csak aludni jártam haza. Ez csak egy ideig ment… Közben jól éreztem magam a társulatban, és nagyon-nagyon földobott, hogy kell a közönségnek az *Etoile*. Nagyon nagy közönségsikere volt főleg bölcsész körökben, a „haladó ifjúság" köreiben. A Belváros kajálta.

– Szóval a színházra tetted fel az életed…

– Azért voltak konfliktushelyzetek. '73-ban a második darab után otthagytam a csoportot, mondván, hogy fotózni akarok, nem akarok színész lenni. Angelus Ivánt küldték utánam, hogy fontos vagyok nekik. Akkor a szüleimhez mentem vissza, mert ott még volt egy ágyam. Iván nem tudta, hogy a hóhérát győzködi, mert aztán '79-ben főleg miattam küldtük el őt.

KAZINCBARCIKÁN

Az Etoile 1972 januárjában részt vett Kazincbarcikán az Ifj. Horváth István emlékére megrendezett fesztiválon, amely – több évtizedes hagyományt teremtve – az amatőr színjátszók első országos találkozója volt. A fesztivál az új színházi gondolkodás áttörését hozta.

Kazincbarcikán „az előadásokról szóló délelőtti vitákon két művészetszemlélet, két ízlésvilág, két színházszemlélet csapott össze. A hagyományos, realista színjátszás, a »szabályosan« szerkesztett irodalmi műfajok, a felnőttes szellemű gyerekműsorok, a társadalmi problémáktól mentes pódiumjátékok hívei és a stilizációt, az absztrakciót, a direkt hatni akarást, a művészi szabadság primátusát hirdetők. Végül a modernistáknak sikerült a frontáttörés, a zsűri az új szemléletű műveket díjazta." (Nánay 1992 450.)

Az amatőr színház a korábbi hosszú évtizedekben elsősorban a városokban és a falvakban zajló műkedvelő színjátszást jelentette, ahol az amatőr színjátszók ugyanazokat a darabokat játszották a saját közönségüknek, mint a vidéki és fővárosi hivatásos színházak (ahová a nézőik nemigen jutottak el). Így ennek a formának egyfajta színházpótló szerepe is volt.

A 60-as években az amatőr színházak közül elsősorban az egyetemi színházak emelkedtek ki, a budapesti Universitas mellett a Szegedi Egyetemi Színpad, amely ugyancsak 1961-ben kezdte meg működését, és hasonló feladatot vállalt magára, mint a fővárosi Egyetemi Színpad: a hivatásos színházak repertoárjából esztétikai vagy politikai okokból hiányzó darabokat tűzték műsorra. (Az 1961/62-es évad egyik összeállításának rendezője már az a Paál István[1] volt, aki később a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője és a hetvenes évek elején kibontakozó amatőr színházi irányzat egyik meghatározó egyénisége lett.)

A 60-as évek vége az amatőr színjátszás megújulását eredményezte. Ennek elsősorban társadalmi okai voltak, „a külföldi és a belföldi politikai-gazdasági változások (Közel-Kelet, Vietnam, nyugati diákmegmozdulások, csehszlovákiai események, az új gazdasági mechanizmus stb.) s ennek nyomán a fiatal értelmiség radikalizálódása". „Ezidőtájt körülbelül négyezer [amatőr] csoport működött (üzemekben, hivatalokban, téeszekben, katonaságnál, iskolákban, egyetemeken stb.), de ezek túlnyomó része főleg ünnepi és alkalmi műsorokat készített. Néhány százra lehetett tenni a többé-kevésbé rendszeresen, tisztes színvonalon dolgozó együtteseket, s mintegy két tucatra a színházszerűen működőket, az »elitet«. Ezek

1 Paál István (1942–1998) az amatőr színházi mozgalom egyik emblematikus alakja, a Szegedi Egyetemi Színpad vezetője, rendezője volt. Később hivatásos rendezőként működött, szolnoki korszakában (1976–85) számos jelentős előadást készített.

az amatőr színházak nemcsak jó színvonalú produkciókat hoztak létre, hanem ők testesítették meg a kísérletező színház típusát a magyar színházi életben." (Nánay 1992 448.)

„A hivatásos színház képviselői hamar felismerték az amatőr színházak jelentőségét, s egyértelműen káros konkurenciának tekintették őket. Ádáz ellenségeskedés kezdődött a színház két ága között, s ez összekapcsolódott azzal az ideológiai, majd politikai üldözéssel, amit az amatőr színházi csoportok és törzsközönségük szellemi nyitottsága meg az attól való félelem váltott ki a párt- és állami vezetés különböző szintjein." (Nánay 1992 449.)

Ez nyilvánult meg a kazincbarcikai fesztivált megelőző évben, 1971-ben Balassagyarmaton, a kis formák fesztiválján, ahol a többségében állami és pártfunkcionáriusokból (s nem színházi szakemberekből) álló zsűri néhány produkciót „művészileg elhibázottnak, politikailag ellenségesnek" minősített. Ilyen volt a zalaegerszegi Reflex Színpad Che Guevara-montázsa, ami „az importált forradalom tézisét fenntartások nélkül hirdette", a budapesti Vári Irodalmi Színpad Weöres Sándor-műsora, ami „az emberi kapcsolatokról, az egyén elszigetelődéséről beszélt, s például a *Majomkirály*t úgy adták elő benne, hogy az több mint félreérthető asszociációkra adhatott alapot", valamint a Szegedi Egyetemi Színpad *Stációk* című háromtételes (Radnóti, Pilinszky, Handke) előadása[2], „mert formalista, közönséggyalázó" volt. (Nánay 1992 449.) Emiatt a Szegedi Egyetemi Színpad nem is vehetett részt az első kazincbarcikai fesztiválon.

Szertartásszínház

A következő év januárjában megrendezett Horváth István I. Országos Színjátszó Fesztiválon azonban sikerült a frontáttörés az új szemlélet képviselőinek, a 16 tagú zsűri (amelyben csak Kazán István volt színházi szakember, a többi funkcionárius volt) az ilyen jellegű előadásokat díjazta. Az első kazincbarcikai fesztiválon „hét produkció vált híressé, később is etalon értékűvé".

A zalaegerszegi Reflex Színpad *Testvérsiratók* című előadásában a rendező „Merő Béla[3] az oratorikus formát a lehető legkomplexebben alkalmazta. A szövegek zeneisége, a verset kísérő mozgások, a kettő összhangja és ellenpontozottsága túlmutatott a lírai oratóriumon, egyfajta stilizációs technika érvényesülését, színházi értéket jelentett." „Másfajta

2 A három részre tagolt előadás első részében „Radnóti Miklós utolsó verseiből készült összeállítás hallható, ezt Pilinszky János *KZ-oratóriuma* követi, befejezésül Peter Handke *Jövendölés* című beszédjátékát adják elő. Meghökkentő összeállítás. Egy ember személyes vallomása az emberiséget megcsúfoló borzalomról, ennek a XX. századi tragédiának már-már általános érvényű kitágítása, majd egy éles váltással az emberiséget fenyegető másik stáció, amely lényegében az előzőnél nem kevésbé veszélyes, hiszen a gondolkodó ember számára a gondolattalanság, a sablon gondolat- és érzelemvilág uralma rosszabb a fizikai megsemmisülésnél. Ez a szerkesztés már túlnő az irodalmi színpadi formán, de ami igazán színházivá teszi az előadást, az a megvalósítás." „A Handke-darab játékos, az azonos nyelvi fordulatok állandó ismétlésével, a fizikai cselekvésekkel a közönséget provokáló stílusa a látszólagos nyelvi monotóniával szemben a négy ember bonyolult koreográfiájú, mégis szabad mozgása Paál István rendező és az együttes korszerű színházi elképzeléseiről tanúskodik." Nánay István: Az egyetemi színházak éledése. *Színház* 1972. 3. sz. 19–20. o.

3 Merő Béla (1948) népművelőként alapította meg a Reflex Színpadot, amely az amatőr mozgalom egyik vezető együttese volt. 1982-től húsz éven át volt a zalaegerszegi színház rendezője.

stilizációs metódus jellemezte Lengyel Pál[4] előadását, a *Négerek imáját* (Gárdonyi Művelődési Ház, Miskolc). A lírai szöveg drámává vált, és kifejező mozgásban is megjelent. Az előadás a szertartásszínház egyik első hazai megnyilvánulása volt." (NÁNAY 1992 450.)

A mindössze 12 perces előadás a fesztivál egyik legfelkavaróbb élményét jelentette. „Az üres színpadot fehér háttérfüggöny zárja le, a színen csak egy csigavonalú, a nézőtér felé magasodó lépcsőrendszer van. Totálfényben berobban egy farmernadrágos fiú, és innen is, onnan is űzik, hajtják az ugyancsak mai, farmernadrágos, utcai ruhás fiatalok csoportjai. Az emberek felkergetik a lépcsőn a fiút, aki jó két méterről leveti magát. A színpad hirtelen sötét lesz, mindenki megmerevedik, majd a fehér függöny hátulról kivilágosodik, s a szereplőkből a továbbiakban csak sziluettek látszanak.

Az űzött fiú felkel, és elkezdi az imát. Az imát, amely minden kisemmizettről, elnyomottról, jogfosztottról, minden magányosról, egyedüllétében gyengéről szól. Az üldözők rendszertelen mozgású kórusa az ima alatt egyre egységesebb lesz, egyre inkább egy hangon szólnak, egy ritmusra mozdulnak. Egy hihetetlen többszörös, összetett crescendo tanúi vagyunk. Az imádság hangerő- és ritmusfokozása, az imádkozó térbeli mozgása, emelkedése a lépcsőn, a kórus egyre harmonikusabb mozdulatai, egyedekből tömeggé válása egyetlen pontban olvad össze: az ima végére az üldözöttből és üldözőkből egyakaratú, egy emberként lélegző, dübörgő erő válik.

Az előadás természetesen nem a négerekről – nem csupán róluk – szól, de mindannyiunkról, a magunk kis mindennapi »négerségéről«, amelyen csak egyként lehetünk úrrá, közösségben, közös erővel." (NÁNAY 1971 39.) Végül a miskolci Manézs Színpad *Négerek imája* kapta a fesztivál fődíját.[5]

Az Universitas Ruszt József rendezését, a *Passió magyar versekben* című előadást mutatta be, amelyet Katona Imre állított össze különféle passiójátékokból, elsősorban csíksomlyói ferences darabokból. „Ekkor már erősödött a magyar amatőrök között a lengyel színház, különösen Grotowski hatása. (Ezen a fesztiválon is volt olyan csoport, amely a zsákvászon ruhákat, a meztelen lábak dübögését, a gyertyákat – azaz a külsőségeket koppintotta le a wrocławi Laboratórium előadásaiból.) Ruszt a Grotowski-színház lényegét ismerte fel, az archetipikus felmutatásának gesztusát. Így talált rá a magyar passiókra,

4 Lengyel Pál (1943–2012) 1964-ben alapította meg a miskolci Manézs Színpadot, amely az amatőr színházi mozgalom egyik legerősebb kísérleti műhelye volt. 1976-tól – munkájuk ellehetetlenülése után – a társulat egy része a kaposvári színházban talált menedéket. Lengyel Pál itt kezdett gyerekelőadásokat rendezni, majd 1981-től az Állami Bábszínház rendezője lett. 1992-ben a Kolibri Színház egyik alapító tagja lett, később visszatért a Budapest Bábszínházba. 2003-tól haláláig az egri Harlekin Bábszínház igazgatója volt.

5 „Ezután az együttes kétféle stílusú előadást mutatott be. A *Négerek imájá*ban látott eszközök továbbfejlesztésén alapult a *Végtisztesség* (1972), *Az apostol* (1973) és a *Sámánének* (1974), míg a korba visszahelyezett *Csokonai* (1973), az *Olala* (1974), a *Hogyan házasodott meg Petruska?* és a *Kantáta* (1975) a groteszk, szürrealista elemek és a zenés színház ötvözésével próbálkozott." „A Manézs Színpad működését fennállása során sokszor tették nehézzé a külső körülmények, de végül is nem azért oszlott fel az együttes, mert lehetetlenné tették létezését. A Színpad tagjai belátták, hogy azzal az igénnyel, ahogy dolgoztak, nem tudják amatőrként végezni színházi munkájukat, más lehetőségük pedig nem volt. Az együttes magját és Lengyelt Pált akkor a kaposvári színház szerződtette." (NÁNAY 1986 214–216.)

és kereste meg hozzá megszólaltatásuk adekvát eszközeit. Nála is a leglényegesebb kifejező eszköz az emberi test volt, ehhez metaforikus értelmű tárgyak, képek és zene társult (fehér, vörös és fekete lepel, dézsa – víz, gyertya – tűz, kenyér, korbács, létra – kereszt stb.). Krisztus szenvedéstörténete általános érvényű passióvá tágult, s ez nyilván számos asszociációs lehetőséget kínált a közelmúlt eseményeire is." (NÁNAY 1992 451.)

Szerkesztett irodalmi műsor volt a szentesi Horváth Mihály Gimnázium diákszínpadának bemutatója, Bácskai Mihály[6] rendezése, az *Álljon félre, aki házas*, amely a fiataloknak a népi hagyományokhoz való viszonyát fogalmazta meg.

Politikus színház

„Dokumentum oratóriumnak nevezték a tatabányai Bányász Színpad[7] *Kukabúvárok* című műsorát, amely a város gyerekeinek mintegy két százalékát kitevő csellengő, elhanyagolt, kéregetésből élő, többszörösen hátrányos helyzetű rétegéről szóló szociográfia alapján készült. Drámai erejű látlelet volt Éless Béla rendezése, nem csak és nem elsősorban a kiválasztott sorsú gyerekek életét mutatták be, hanem a felnőtt társadalom – hivatalok és civilek, szülők és hatóságok – bűnös közömbösségét, a bürokrácia embertelenségét.

Dokumentumok szólaltak meg pódiumi körülmények között" (NÁNAY 1992 451.), de „mindez rendkívül dinamikus előadásmóddal ötvöződött (más dokumentum-műsorok statikusságával szemben). A közönség között játszottak. A szó szoros értelmében, hiszen az egyes életsorsokat, emberi magatartásokat sodró tempóban bemutató epizódokat gyermekmondókákkal, dalokkal, játékokkal kötötték össze. A vadul viháncoló fiúk és lányok pillanatok alatt váltottak, és idézték fel a dokumentumok anyagát. A néző az állandó szellemi és fizikai készenlét varázsköréből nem szabadulhatott. Míg kezdetben a játék inkább az érzelmekre hatott, az előadás során egyre többször el kellett tűnődni a jelenségek összefüggésein. S ez az együttgondolkodtatás a legnagyobb sikere az együttesnek."[8] (NÁNAY 1971 38.)

6 Bácskai Mihály (1929–2011) a szentesi drámatagozat megálmodója, majd a gimnázium igazgatója volt. „Bácskai Mihály tanár-rendező pályája a színjátszás harmincéves történetét illusztrálja: kezdetben, az ötvenes évek közepe táján színdarabokat mutatott be a diákjaival, majd az irodalmi színpadi mozgalomban is értékes műsorokat készített, s a hatvanas évek második felében a pódium-műfaj egyik megteremtője lett. Együttese sosem csak színjátszó csoport volt, hanem a gimnázium, a diákság gondolkodásának egyik erjesztője, irányítója, s nemcsak a színházi élet számos egyéniségének adott életre szóló útravalót, de a szellemi élet más területein a helyüket keresőknek is." (NÁNAY 1986 200–201.)

7 „Az egyik legrégibb együttes az 1964 óta működő tatabányai Bányász Színpad, amelyet tíz évig vezetett Éless Béla. Tatabányán nincs színház, s bár jártak s járnak színházak vendégszerepelni a városba, rövid idő alatt a Bányász Színpad lett a színház ott. 1965 és 1969 között évente átlag tíz bemutatójuk volt. 1965-ben 48 fellépésüknek 6600 nézője volt, 1969-ben 136 előadásuknak 26390 látogatója volt. Később valamivel kevesebb bemutatót, de több előadást tartottak, így állandósult a 300 ezer körüli nézőszámuk." (NÁNAY 1986 207.)

8 Éless Bélának 1973-ban el kellett hagynia Tatabányát, s 1974-ben Rákospalotán új együttest szervezett, a Perem Színpadot. Ezzel a csoporttal is a hátrányos helyzetű rétegek kultúrálódását tartotta elsődleges feladatának. Előadásaik zömét munkásszállásokon, klubokban és lakótelepeken – szabadtéren tartják." (NÁNAY 1986 209.) Éless Béla (1940) 1976–85 között a Magyar Rádió ▶

Angelus Iván, Nánay István és Fodor Tamás Kazincbarcikán | Fotó: archív

A fesztivál rendezői díját Bagossy László[9] kapta a Mágocsi Irodalmi Színpad Peter Weiss-bemutatójáért, a *Mockinpott úr kínjai*ért. Az előadás a „magányos ember kiszolgáltatottságát, a tűrő, beletörődő, az éppen csak dohogó »mockinpottság« állapotát, a mockinpottok mást nem is érdemlő társadalmi viszonyait mutatta be. A darabot pompás ötlettel, és talán a legadekvátabb megoldással, bohóctréfának játszották. A szereplők lisztes pofával, Mockinpott, Wurst bő bohócruhában, a Hatalom képviselői rövid nadrágban, zsakettben, cilinderben, az angyalok zsákvászon ruhácskában jelentek meg.

A színpad üres. Egy összecsukható vaságyat és három széket hoznak-visznek, ezekkel jelzik a színhelyeket. Az ágyat a szituáció teszi börtöndikóvá, hitvesi ággyá vagy operálóasztallá. A darabot a rendező gondosan tömörítette, minden sallangtól megszabadította, egyben – a tömörítéseknek is köszönhetően – hallatlanul gyors tempót diktált. A színészek karakterisztikus, stilizált mozgással, vissza-visszatérő jelzésekkel típusokat ábrázolnak. Az előadás nagy ötlete, a bohócjelleg sajátos kettősséggel jár. Egyrészt elidegenít, másrészt részvétet kelt. A nézőnek állandóan értékelnie kell: mikor legyen a szegény hős pártján, és mikor szemlélje őt kívülről. Ez adja az előadás legfőbb szellemi izgalmát." (NÁNAY 1971 39.)

„Úgy éreztem, hogy ezt a művet csak így lehet eljátszani. A magyar cirkusz hagyományaira épülő maszkokban, ötletes játékkal, tiszta beszéddel, kitűnő alakítások sorával" – írta az előadásról KAZÁN István. (De ekkor már nem a József Attila Színház főrendezőjeként, hanem a gyerekeknek és fiataloknak játszó Bartók Színház igazgatójaként dolgozott.) Kazán mindehhez azt is hozzáteszi, hogy „a műkedvelő színjátszás szabadabb, kötetlenebb útkeresésre ösztönözheti a hivatásos művészetet, amelyben ma – néhány kivételtől eltekintve – túlsúlyban van a konzervativizmus, az önismétlés, a szürkeség".

A fesztivál darabjai közül „a legpolitikusabb előadásnak az Orfeo Stúdió kollektív alkotása", az *Etoile* bizonyult. „Játékosság és filozófia, vitadráma és mozgásszínház, szerelmi és mozgalmi konfliktusok arányos ötvözete volt az előadás, amelynek középpontjában a forradalmi magatartás analízise állt. Nyilvánvaló, hogy a produkció létrejöttében az 1968-as élmények döntőek lehettek, s ez a mindenféle szempontból kollektív mű a csoport tagjai számára ennek az élménynek a nagyon személyes feldolgozását jelentette. S nemcsak a csoport tagjai számára. A fiatal értelmiségi törzsközönségük számára is. Nem véletlen, hogy előadásaikon rendszeresen megjelentek a »téglák« is".

Ehhez még Nánay István azt teszi hozzá, hogy „Kazincbarcikán is működött az »elhárítás«, emiatt kialakult a viták virágnyelve – mindenki értette a szavak között elhallgatott gondolatokat, de konkrét terhelő szöveg nem hangzott el. Mindazonáltal az ott elmondott mondatok – a színpadon és a vitákon – nemcsak művészi, hanem politikai állásfoglalások is voltak." (NÁNAY 1971 452.)

rendezője volt, 1986–88-ban a József Attila Színházban játszott és rendezett. 1987-ben a Tatabányai Jászai Mari Színház alapítója, amelyet 1996-ig vezetett. Ezután alapította meg a Budaörsi Játékszínt, amelynek 2008-ig volt az igazgatója.

9 Bagossy László (1948) „további munkáit is a találékonyság és a tudatosság kettősége határozta meg. 1974-től a Pécsi Amatőr Színpadot vezette, s ott születtek Dürrenmatt *Pillantkép egy bolygóról*, Różewicz *Kartoték* (1974), Maeterlinck *Vakok* (1975), Audiberti *Árad a gazság* (1976) című előadásai, illetve a középiskolás tananyaghoz igazodó sorozata: Szophokész: *Antigoné* (1977), Moliére: *Fösvény* (1978) és Csokonai: *Karnyóné* (1980). A világos drámaértelmezés, a darabok előadás-hagyományainak felülvizsgálata, a magas színvonalú, professzionista igényű színészi játék, amelyre általában a kitűnő mozgáskarakterizálás, a cirkuszi forma felidézése volt jellemző. A hosszú ideig állandó együttes működése az amatőr keretek szűkössége miatt egyre nehezebbé vált, készítettek még néhány olyan előadást, amelyben a társulat magján kívül hivatásos színészek is részt vettek, de mert ez a kooperáció sem hozott megoldást a társulat gondjaira, 1980-ban az együttes felbomlott. Bagossy a Pécsi Nyári Színház igazgatója lett, a színészek pedig a hivatásos-amatőr létforma köztes területén keresték a helyüket." (NÁNAY 1986 205.)

Források:

KAZÁN István: Jegyzetek Barcikáról. *Népművelés* 1972. 2. sz.
NÁNAY ISTVÁN: Fesztivál – Ifjú Horváth István emlékére. *Színház* 1971. 4. sz. 38–40. o.
NÁNAY István: Amatőr színházak tündöklése és bukása. *Színháztudományi Szemle* 19. Budapest, 1986. 179–251. o.
NÁNAY István: A nem hivatásos színházak két évtizede. In Várszegi Tibor–Sándor L. István (szerk.): *Fordulatok. Hungarian Theatres 1992.* Szerkesztői kiadás, 1992. 447–466. o.

VURSTLI, HÁZÉPÍTÉS, SZÜRET

1971–1973

A MANIPULÁCIÓ ÉLMÉNYE

Az Orfeo Stúdió 1972-ben mutatta be második előadását, a Vurstlit – két változatban is. Az elsőt májusban, még a Hazafias Népfront Kinizsi utcai kerületi klubhelyiségében, a másodikat augusztusban a Dagály ifjúsági klubban.

– 1971 novemberében tartottátok az Etoile bemutatóját. Mi történt ezután?

– Miután novemberben megvolt az *Etoile* bemutatója, decemberben megtartottam az Egyetemi Színpadon a korábban letiltott előadóestemet. Ennek *Talpig verítékben, itthon* volt a címe, ami elég kihívóan hangzott. Ezen az esten tulajdonképpen már mindenki szerepelt, aki az Orfeo körül létezett, a versek alatt, között diákat vetítettünk képekről, szobrokról, fotókról.

Utána elkezdtük a második előadásunk, a *Vurstli* próbáit szintén a Kinizsi utcában. Közben felolvasó színházként előadtuk Enzensberger *Havannai kihallgatását*[1]. Ez a mű igazából a kubai eseményekkel foglalkozott, és némileg visszautalt Guevarára is.[2]

1 1961-ben a Disznó-öbölben a CIA által kiképzett kubai emigránsok szálltak partra. Az akció három nap alatt összeomlott. Fidel Castro válaszként „össznépi" tárgyalást rendezett az akció vezetői számára, a vádlottak és a bírák párbeszédeit a televízió egyenes adásban közvetítette. A német író, Hans Magnus Enzensberger (1929) hosszabb időt töltött Kubában, és munkatársai segítségével összegyűjtötte a „havannai kihallgatás" teljes dokumentációját. Ebből az anyagból állította össze dokumentumdrámáját. A *Havannai kihallgatás*ból jeleneteket Fáy Árpád fordított le, és ez a *Nagyvilág* 1970. novemberi számában jelent meg. A teljes művet Dalos György fordította magyarra, és felajánlotta a Nemzeti Színháznak, amely udvariasan visszautasította. De az Európa Kiadó a Modern könyvtár sorozatban 1974-ben megjelentette a könyvet.

2 Eörsi István 1992-ben interjút készített Enzensbergerrel, aki beszélt a Kubában töltött egy évéről is: „Kuba volt az egyetlen ország a világon, ahova a szocializmus nem a Vörös Hadsereg páncélosaival érkezett, hanem az ország lakosai maguk csináltak valamiféle forradalmat – hogy ez szocialista forradalom volt-e, az persze kérdés. És abban az időben, mikor én Kubába mentem, egy passzív többség a rendszer mellett volt. Tehát én azt gondoltam, odamegyek egy évre, hogy végérvényesen megtudjam, mi is az a szocializmus. Mert ezt nem lehet csak Marx-szemináriumokból és könyvekből megtanulni, az embernek foglalkozni kell azokkal a villanykörtékkel meg azokkal a cipőkkel, amelyek nem kaphatók, meg hogy hány órakor a város melyik negyedében van gáz a tűzhelyben, és mikor kapcsolják ki – és így tovább. Megérte a fáradságot rászánni egy évet, mert amikor visszajöttem onnan, meglehetősen sokat tudtam minderről. És ezzel kész ▶

– Különbözött a második előadásotok az Etoile-tól?

– Igen. A *Vurstli* már teljesen más volt. Az *Etoile* még egy kvázi realista történetből indult ki (persze az se realista előadás lett, inkább filmszerű), a *Vurstli* viszont teljes egészében a stilizációra épült. Sokkal absztraktabb volt, mint az *Etoile*.

– Azt a műfajmegjelölést adtátok a Vurstlinak, hogy Mozgásfantázia Sipos Áron szövegével. Mi volt az előadás témája, alapanyaga?

– Nem a szövegből indultunk ki, az csak később készült hozzá. Mindig ellene voltam annak, hogy az Orfeo vagy a Stúdió „K" megírt darabokat játsszon. Az első előadás, amiben ezt az alapelvemet legyőzték, az a *Woyzeck* volt.

Akkoriban divatos téma volt a manipuláció kérdése, mindenkit foglalkoztatott. Valahogy ez is hozzátartozott a Kádár-rendszer működéséhez. Mint ahogy az is, hogy egyfajta relatív boldogságérzést biztosított. A mai napig sokan visszasírják azt a viszonylagos létbiztonságot és relatív jólétet, amit a Kádár-rendszer adott. Amiről persze mindenki sejtette, hogy csak hamis illúzió. Amikor az önálló estemre készültem, és a „költőimmel" foglalkoztam, teljesen nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a hazugságburok mögött egészen más valóság rejtőzik. De nem nagyon láttunk ennek a mélyére. Mint ahogy összehasonlítási alapunk sem volt, hisz le voltak zárva a határok, nem nagyon lehetett utazni.

Azt lehetett érezni, hogy a 70-es években hatalmas manipuláció zajlik – nemcsak nálunk, hanem Nyugaton is. Erre egyébként az ottani ideológusok és filozófusok fel is hívták a figyelmet, megjelent egy kötet is *Manipuláció*[3] címmel. Ez akkoriban mindennapi olvasmányunk volt, amiből a manipuláció lényegét, illetve technikáit lehetett megismerni.

A manipulációnak egyfajta metaforikus képét fedeztem föl a vurstliban, a Vidámpark-jelenségben. Hozzá kell tennem, hogy én mindig is ambivalensen viszonyultam az efféle szórakozáshoz. Nem nagyon szerettem a Vidámparkot, de nagyon érdekesnek tartottam. Mint ahogy azokat az eszközöket is, amelyeket az emberek szórakozás céljából használnak. Például erőfitogtatásra. A Lökd meg a kecskét volt ilyen játék, ahol azt lehetett bemutatni, hogy ki milyen erős. A szédülés érzését a körhinta, a ringlispíl biztosította. Ez azóta kihelyeződött a gyerekjátszóterekre is, mert én is emlékszem azokra a forgókra, amelyeket meg kellett lódítani, és menet közben felugrani rájuk. Talán ma már nincsenek ilyenek, mert balesetveszélyesek. Ezekben a játékokban volt valami vagányság, izgalom. Tulajdonképpen arra voltak jók, hogy az egyéniség meg tudja mutatni a saját erejét, ügyességét, azokat a jó tulajdonságait, amelyeket szeretett volna, ha mások is látnak.

Azt hiszem, hogy a vurstli képviselte manipulációnak ez volt a lényege: azzal csábította vagy kábította el a benne résztvevőket, hogy itt tényleg megmutathatják, kik is ők valójában. Ebben a folyamatban az előbb említett (és a hozzájuk hasonló) eszközök úgy sorakoztak fel, hogy az egyes emberek a kis győzelmek segítségével el tudták hitetni ma-

is a válasz a kérdésre: nem hiszem, hogy itt valami nagy emberiségutópia ment volna veszendőbe. A világ nyugati felében hihetetlen tudatlanság volt, és mindössze az történt, hogy ez a tudatlanság veszett el." *Mi süllyedt el a Titanickal?* Hans Magnus Enzensberger és Eörsi István beszélget. *Beszélő* 1992. június 27.

3 Bergner–Haak–Hamann–Heyden: *Manipuláció: a tudatiparról.* Ford.: Litván György. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969. 182 o.

gukról, hogy ők is a nyertesek közé tartoznak. Miközben nem vették észre, hogy az a folyamat, amelyen átmennek, valójában egy prekapitalista termelési munkafolyamat, és a manipuláció tényleges célja az, hogy az egyén önként vesse alá magát ennek. Ez jellemezte a Kádár-kort is, amely persze tett engedményeket a munkafolyamatban (például a gmk-kal a munkásoknak, vagy a kis háztáji földekkel[4] a parasztoknak), hogy az egyes emberek elfogadják a rendszer működését: az egyén egyén lehetett, ugyanakkor része is maradt a szocialista termelési folyamatnak.

Ennek a kettőnek: a termelési folyamatnak és (a szó tényleges értelmében vett) önfeledt szórakozásnak az összekapcsolását szerettük volna megjeleníteni a *Vurstli*ban. Amiről persze nem tudtam igazán semmit, nem is tudom, hogy miért akartam a vurstliról előadást csinálni. Most visszagondolva valószínűleg úgy keletkezett a darab – mint ahogy általában a műhelyeink működtek –, hogy egy ötlet elkezdett burjánzani, majd újabb és újabb ötleteket vonzott magához. Ezek általában a résztvevőktől származtak. Míg az *Etoile* fölkészülési szakaszában egy irodalmi váz adta a munka alapját, itt nem ez történt, hanem az ötlethez újabb ötletek csapódtak, elkezdtek növekedni, kivirágzani, és ebből a kivirágzásból – nevezzük őket etűdöknek vagy etűdsorozatnak – valami olyasmi született meg, ami már íróért kiáltott.

– Egy idő után úgy éreztétek, hogy mégis szükség lenne szövegre?

– Igen. Ezért hívtam Sipos Áront, aki annak a költő garnitúrának volt a tagja, akiknek a műveiből összeállítottam az előadóestemet. Akkoriban mint szinkrondramaturggal dolgoztam vele, mert ő sok olasz filmet magyarított. Elkezdtük vele megbeszélni a próbák során kialakult ötleteket, etűdöket. Afféle csipp-csipp-csóka-módszert követtünk: öntöttem elé az ötleteket, majd átformálva ő is visszaöntötte elém. Ez a munkamódszer azóta is jellemzi az írókkal való kapcsolatomat. Főleg Szeredás Andrásra érvényes ez, félig-meddig Zalán Tiborra is. De hasonló volt a Szilágyi Andorral való kapcsolatom is, és valahogy így dolgoztam Mosonyi Alizzal is.

Sipos Áron hihetetlen gyorsasággal és precizitással dolgozott. Be lehetett őt zárni a Verebély elvtárs szobájába, és írt azonnal 18 sort. Miután látta, hogy mit csináltunk mozgásban, meg tudta erre írni a szöveget, amit odaadott nekünk, és mi azonnal elkezdtük azt próbálni. Ekkor ismét születtek mozgások, amire ő megint írt valamit – pillanatok alatt.

Két ilyen emberrel találkoztam az életemben, aki ilyen gyorsan ír. Az egyik Zalán Tibor, a másik Sipos Áron. Persze meg kell mondani nekik, hogy mit csináljanak. Ha nem mondják meg nekik, akkor irodalmi és nem színházi szövegeket írnak. De abban a pillanatban, ha ráállnak a színház hullámhosszára, akkor azt írják, ami jó. Tehát egyfajta dialógus alakult ki, aminek szerintem egyébként is jellemeznie kell az alkotási folyama-

4 Az 1967-es földtörvény szerint a háztáji a termelőszövetkezeti tag kiegészítő gazdasága volt, melynek célja a tagok és a családtagok háztartási szükségleteinek kielégítése és jövedelmének fokozása. Háztáji földhöz a tag akkor juthatott hozzá, ha teljesített bizonyos munkaórát, és csak akkora háztáji földje lehetett, amekkora terület művelése nem akadályozta a tagsági viszonyából származó kötelezettségei teljesítését. A földeket a tsz közösből jelölték ki, kivéve, ha a tagnak volt beviteli kötelezettsége: ebben az esetben a fenti mértékig a földet megtarthatta. Nemcsak a termelőszövetkezetek tagjai részesültek háztáji juttatásban, hanem az állami szerv alkalmazottai közül bizonyos munkakörökben dolgozók is kaphattak illetményi földet ingyenes használatra.

tot (vagy a pre-alkotási folyamatot, amelyben létrejön az alapanyag). Későbbi Zalánnal az *Őszereseken* is hasonló módon dolgoztunk: jelenetről jelenetre született a szöveg, ami ráadásul versben volt írva.

– Volt valami története a Vurstlinak?

– Azt hiszem, akik visszaemlékeznek rá, jobban tudják, hogy mi volt a *Vurstli* meséje, mint én. Végtelenül egyszerű lehetett, talán egy kicsit didaktikus is volt. Szerepelt benne egy munkafolyamatot elindító ember, afféle munkavezető. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ez egy korábbi rendezésemre, a *Rampá*ra hajazott. Ott is volt egy munkavezető, és ott a munkafolyamatban feszültek egymásnak az indulatok.) A *Vurstli*ban a vezető egy futószalagon zajló termelést irányított, amely az akkori szocialista nagyüzemre utalt. A munkafolyamatot ugyanaz az ember irányította, aki aztán a szabadság napján vagy vasárnap elvitte a vurstliba kikapcsolódni a munkásokat, akik ugyanolyan rendszerben szórakoztak, mint ahogy termeltek. Ez is egy new left-es gondolat volt. Azt jelentette, hogy ha a társadalom termelési szelete kollektivista módon van meghatározva, akkor a szórakozás is ugyanilyen lehet.

– Tehát a Vurstli egy bevezető képpel indult, ami a munkát mutatta be?

– Nem bevezető képnek nevezném. Egy olyan emberi gépet lehetett látni (kicsit Chaplin *Modern idők*[5] című filmjéből merítve), amelyben a színészek egy mechanikus gépezet különböző részeit jelenítették meg. (Színházra felkészülő színészek azóta is szoktak efféle etűdöket csinálni.) Hogy egy gépezet részei vagyunk – ez egy divatos gondolat volt az akkori irodalomban, már nem emlékszem pontosan, hogy Garai Gábornál vagy Simon Istvánnál vagy Váci Mihály szocialista realista lírájában, talán nem is szó szerint, de szemléletileg biztosan. Az a boldog szerep, hogy én úgymond csavar vagyok egy gépezetben, valami életelvvé vált akkoriban, és divatos volt hangoztatni. (Ennek volt testvére a hétköznapi forradalmiság, a Király István által propagált életelv.)

A *Vurstli* elején egy olyan gépezetet próbáltunk megcsinálni, amely emberi testekből állt, és olyan tárgyakat vagy kellékeket termelt, amelyek papírból voltak, tehát könnyen eldobhatók, elpusztíthatók voltak. Azaz semmi értelmük nem volt. A 70-es években ezt éltük át: a szocialista termelési folyamat végén szinte használhatatlan, fogyasztásra alkalmatlan termékek születtek, amelyekkel persze jól elvoltunk. Akkor még nem tudtuk, hogy a fogyasztási cikkek gyártásának ez a lényege, hogy hamar elhasználódó termékek jöjjenek létre, amelyek helyett gyorsan újakat kell venni. Mára minden eldobhatóvá vált. De akkor még örök életűnek hittük azt, ami mára totálisan eldobhatónak bizonyult.

– És ennek az embergépnek a működése váltott át a vurstli képeire?

– Igen. Azt hiszem, valamilyen kolompolás volt a jel. Ehhez hasonló kolomp jelzi azóta is az előadások kezdetét a Stúdió „K"-ban. A kolomp valahogy végigkísérte az életünket. Rengeteget nyaraltattam gyerektáborokban, ahol a kolomp jelentette azt a boldogságot, hogy kaptunk zsíros kenyeret paradicsommal – ami nagyon nagy szó volt akkoriban.

5 Az 1936-ban bemutatott *Modern idők* Chaplin utolsó némafilmje. A világ elgépiesedéséről szól, a Csavargó egy gyárban dolgozik, ahol a futószalagnál állva csavarokat kell meghúzogatnia.

Középen Fodor Tamás – Balatonszántód, 1958. augusztus | Fotó: archív

Tehát mindenki várta a kolompolást. A SZOT üdülőkben[6], a családi üdülőkben is, mindig kolompolástól kolompolásig zajlott az élet. Gyakorlatilag a kolompok határozták meg az életünket. A munkaidő kezdetét és végét is kolomphoz hasonló hangok jelezték. És a Vidámparkban is ehhez hasonló csengők vagy harangok szóltak a menetek kezdetén és végén.

– Mondtad, hogy a munkavezető itt átváltott valamiféle manipulátorrá.

– Igen, afféle mágus lett belőle, aki az egész vurstlit mozgatta. Most nem tudnám megmondani, hogy ki volt ez a varázsló. Talán Székely B. Miklós játszotta. Már nem emlékszem pontosan.

– Milyen szórakozások voltak a vurstliban?

– Volt például körhinta, hullámvasút... A hullámvasutat a legegyszerűbb amatőr módszerrel teremtettük meg. A kiindulópont az volt, hogy hatan vagy nyolcan kettős sorban álltak. (Akkoriban az óvodától kezdve az iskolán át mindig kettős sorokba állítottak bennünket, így egy olyan közösség jön létre, aminek tisztában kellett lennünk a fegyelmével, azaz, hogy mi egy közösségnek a tagjai vagyunk, és közösségként is együtt szórakozunk.) Ez a három vagy négy pár olyan hullámmozgást tudott csinálni (felállt, kiegyenesedett az egyik színész, míg a másik leguggolt), ami visszaadta a hullámvasút érzetét. Ehhez jött sikítás, amit én nagyon szignifikánsnak tartottam. A sikoly lehet az öröm és a boldogság kifejezése is, de eszünkbe juttathatja Edvard Munch *Sikoly*át is, amely rejtett, egzisztenciális szorongásokra is utal.

6 A szakszervezeti (családi és gyermek)üdülőkbe a vállalatoknál szétosztott beutalókkal lehetett bekerülni. Ez kedvezményes üdülési formát jelentett (a „nemzetgazdasági költségeknek" csak az ötödét fizették meg a beutalóval rendelkezők), mégis a kisjövedelműek nagy hányada egyáltalán nem jutott hozzá ehhez a kedvezményhez.

Csupa ilyen ambivalens érzetből állt össze a vurstli-élmény. Emlékszem például az említett úttörőtáborokban[7] és SZOT üdülőkben megtapasztalt szörnyű kollektív boldogsági rituálékra: a zsákbafutástól kezdve a lepényevésig. A *Vurstli*ban is volt lepényevés. Ezek mind az életünk részei voltak, és tulajdonképpen bevezettek minket a boldogság világába, amiről úgy gondoltam, hogy leginkább a vurstli tudja megmutatni. Amikor azt mondom, hogy úgy gondoltam, akkor egyáltalán nem biztos, hogy ezek az én eredeti privát gondolataim, mert ezek mindig egymáshoz csiszolódtak a munka során.

– A manipuláció csak áttételes élményként volt jelen az előadásban, vagy konkrétan is megjelent a Vurstli képeiben?

– Mondok egy konkrét jelenetet. Angelus Iván egy erőművészt játszott. Iván az alkati sajátosságai szerint egy csupa izom fickónak, afféle body buildernek hatott, miközben ő nem volt testépítő, inkább gimnasztikával, tánccal, pantomimmal foglalkozott, de a teste, a nagy, borzas haja, a szakálla macsószerű jelenséggé tette (ami egyébként teljesen ellentétben állt a belső világával – erre a *Woyzeck* kapcsán érdemes lesz visszatérni). Ráadásul a szőrössége még valami természeti lényhez is hasonlóvá tette őt. Mindenképpen egyfajta mintaképül, idolként szolgálhatott a látogatóknak arra, hogy ők is ilyenek szeretnének lenni. Ő volt a mindent szétszakító, a láncait letépő erőművész.

A jelenet kiindulópontját egy mondókából vettem, amit nagyon szerettem, talán még a fiatal bábos korszakomból emlékeztem rá: „Itt láthatók a medvék s a majmok, s egy ember, a koplalási bajnok. Itt látható az óriás, törpe, s a rableány, ki láncait letörte." Nem tudom, honnan van az idézet, de bennem volt a vers, mint afféle mutatványos szöveg. A láncok letépése különben gyakori toposz volt, ami a mozgalmi dalokban is szerepelt. De nálunk a szétszakított lánc papírból volt. Szándékosan olyan színes papírokból, amiket karácsonyi füzérként szoktak a szülők a gyerekükkel csinálni: összeragasztgatják a színes csíkokat, és lánc lesz belőle. (Mi például a karácsonyfára tettünk ilyen díszeket, amikor még nem voltak gyártott díszek.) Angelus olyan energiával szakította szét a láncot (amiről még a vak is láthatta, hogy papírból van), hogy a tömeg rajongva fogadta a mutatványt. De mivel a közönség is látta, hogy nem igazi a lánc, azt is gondolhatta, hogy amit a hős művel, valójában nem is hősiesség, csak becsapás.

A tömeg rajongása mégis hőssé, idollá emelte a manipulátort. (Most, hogy kimondom, érzek egyfajta jelenkori politikai áthallást a mondatban.) Hozzá kell tenni, hogy a *Vurstli*ban minden festve volt. És az erőművész szándékosan nekünk, nézőknek mutatta meg a „csalást", miközben a rajongói nem vették észre, hogy paprikakrémet, Piros Aranyat kent az izgató, szőrös mellére, ami úgy hatott, mintha vér lenne rajta. De ez a vér művér volt, így mutatta meg a hős a nagy lánctépésben, a forradalmi harcában szerzett sebeit. (A forradalmi harcban akkoriban, ugye, az volt kikiáltva hősnek, aki letépi a láncait.) De ennek a kvázi munkásmozgalmi harcosnak, veteránnak a gusztustalan melléről – nem akarom Ivánt megsérteni – elkezdték a rajongók nyalogatni a Piros Aranyat, mint ahogy a kutyák nyalják a vért…

7 A szocializmus alatt a felsőtagozatos iskolásokat szinte kivétel nélkül úttörővé avatták. Az úttörőmozgalom célja az volt, hogy a szocializmus iránti hűségre és elkötelezettségre nevelje a gyerekeket. Erre alkalmas volt az úttörőtábor a maga szertartásaival (zászlófelvonás, ünnepség, felvonulás, mozgalmi dalok éneklése, barátkozás más szocialista országok úttörőivel stb.).

– Hogy került ide a Piros Arany?

– Természetesen, mint minden eszközt, ezt is az életből hoztuk. A *Vurstli*val szinte egy időben készült a *Szüret*, amelyben azok az állványok képezték a díszletet, amelyeket a pilisborosjenői építkezésnél használtunk. A Piros Arany is a mindennapjaink része volt, akkoriban ez volt a kajánk. (Már a neve is merő manipuláció: az arany keltette gazdagságra és kivételezettségre gondolsz, miközben egyszerű paprikakrémet eszel.) Mivel nagyon szegények voltunk, minden ennivalót, a legolcsóbb felvágottat is Piros Arannyal bolondítottunk meg, de annyit ettük, hogy már mindenki undorodott tőle. Akkor ugye közös kajánk volt, és minden szendvicset annyi felé vágtunk, ahányan dolgoztunk. Tehát némi önvallomás-jellege is volt a Piros Arany használatának. Ilyen módon a pszichodráma mint alkotói módszer is bekerült a darabjainkba.

Semmi olyasmivel nem foglalkoztunk, aminek nem volt meg a valóságalapja az életünkben, amit közvetlenül nem tapasztalt meg senki. De a natúra mindig úgy került bele az előadásokba, hogy valamiféle alkotóelemmé vált. Együtt éltük meg az undort is, amit a Piros Arany nyalogatása jelentett. A mai napig is borzadva gondol vissza a lelkem erre a képre, de Oszkay is rendkívüli módon undorodott tőle. Ez abszolút valóságos érzet volt számára.

Már akkor jellemző volt rám, hogy erősen törekedtem arra, hogy valóságos dolgokat csináljak. Iván mozgásának a kidolgozásában addig mentünk, hogy az izmoknak a feszülése tényleges fizikai valóság legyen. De amit ezzel megmutatott, az már absztrakció volt, hiszen tartalmilag is absztrakciót fejezett ki: a hamisságról beszélt. A színházi, a cirkuszi hamisságról, a vurstli hazugságairól. Miközben a hamisság tartalmi kérdéssé vált, mégis teljesen valóságos volt, mert azt a Piros Aranyat valakinek le kellett nyalnia.

– Azt mondtad, hogy a Vurstlinak volt némi didaktikus jellege.

– Ezt inkább csak a témája miatt mondtam. Valójában nem volt tanmese, mert Sipos Áronnak nagyon jó dialógusai voltak. Versben volt írva, és volt olyan értékes, mint mondjuk Karinthy verses persziflázsa. Egy Karinthy-versparódiának is van irodalmi értéke, miközben egyáltalán nem akar önálló műként föltűnni. Ilyen persziflázs volt Sipos Áron műve is. Annyiban volt tanmese, hogy valamilyen előre meghatározott szerkezetet követett, mint ahogy Karinthy is az eredeti művek szerkezetét veszi alapul.

De fogalmam sincs, hogy hány változata volt a szövegnek. Akkoriban még nem voltak archiválva a darabjaink, egyrészt kevés volt a papír, másrészt nem fértünk hozzá semmiféle sokszorosító eljáráshoz. A stencilgépeket minden intézményben rácsok mögött tartották, de akkoriban még az írógép is gyanús jószágnak számított. Indigóval viszont négy-öt példánynál többet nem lehetett olvashatóvá tenni. Így még a kőszínházakban sem járt mindenkinek saját példány. Szerepezett példányok voltak: az emberi munkaerő olcsó volt, a papírral viszont spórolni kellett, ráadásul a sokszorozási eljárások is tiltva (illetve ellenőrizve) voltak, így a próbák során mindenki csak a saját szerepét tartotta a kezében. Ezért nem maradt fenn a *Vurstli* szövege sem.

– Milyen volt az előadás fogadtatása?

– Erre már nem emlékszem igazán. De arra igen, hogy a *Vurstli* esetében szükségem volt valamifajta külső kontrollra. Olyan emberekre, akik megmondják nekem, hogy jó-e vagy

sem az, amit csinálunk. Az *Etoile*-ra még nem hívtam senkit, de a *Vurstli*nál már bizonytalan voltam, ezért megkértem két főrendezőt, hogy jöjjenek el két előzetes megnézésre. Az egyik Jancsó Miklós volt, a másik pedig Ruszt. Nekünk akkor már nem volt kapcsolatunk Ruszttal, de kértem, hogy jöjjön el. Persze Ruszt hiú pali volt, nem szerette, ha valaki más is rendez. De az nagyon fontos volt számomra, amit végül mondott. Először is azt kérdezte, hogy miért kell ennyi faksznit csinálni. Azt mondta, hogy annyi mindent kitalálok, ami négy másik darabra is elég lenne. Nem kell ennyi rendezői truváj. Inkább engedd, hogy a színészek érezzék a testüket, mondta. Például nem kéne annyi mindent kitalálni azért, hogy a körhinta tényleg körhinta legyen. Elég lenne, ha azt látnám, hogy az emberek nem érzik pontosan a lábuk alatt a talajt.

Nem tudom, hogy ő tényleg ezt mondta-e, vagy csak én szűrtem le mindezt a beszélgetésünkből. Ez ma már mindegy is. A lényeg az, hogy akkor rengeteg olyan dolgot megértettem, ami nagyon fontos volt a további munkában. Például azt, hogy a rendezőnek bíznia kell a színész testében és terében. És ebből kiindulva kell rávenni őt arra, hogy hozza létre azt az állapotot, amiben a szereplő létezik. És ez elég fontos felismerés volt, mert ehelyett én mindenféle külsőségek segítségével akartam megcsinálni a *Vurstli*t. Rendezői truvájokat találtam ki. És kicsit szégyelltem is magam, hogy nem tudtam azt, amire Ruszt figyelmeztetett. Hogy nem az a profizmus, ha az ember kliséket alkalmaz, hanem az, hogy felfedezi a világot. Ez volt az egyik legfőbb tanulság.

– És Jancsó mit mondott?

– Az nem volt olyan megvilágosító erejű, bár teljesen jellemző volt rá. Jancsó talán nem is megnézésen, hanem már előadáson látta a *Vurstli*t. Azt mondta, hogy jó, jó, de nincs vége. Mondtam, hogy dehogy nincs. Azt mondja, hogy az irodalmi befejezés. Például miért nem szakad le a végén a csillár? Fogd meg, és fűrészeld el, hogy leszakadjon. Meg vagy őrülve!? – kérdeztem – ez a Hazafias Népfront csillárja. Ez nem szakadhat le! Jó, hát akkor ne a csillár szakadjon le, de valami történjen, amit nem tudok kiszámítani.

Különben én később is mindig hívtam embereket, hogy nézzék meg a bemutató előtt az előadásokat. Meg voltak úgynevezett össz-Orfeók is, amelyeknek szintén hasonló volt a szerepe. Amíg működött az alkotmánybíróság, annak az egyik funkciója az előzetes normakontroll volt, azaz a törvényjavaslatokat minősítette, mielőtt még megszavazták volna őket. Ilyen normakontrollt jelentettek az össz-Orfeók. Ez később a kaposvári színházban is így működött, amikor nemcsak a főrendezőség nézte meg az előadásokat, hanem ezt mindenki megtehette, aki tagja volt a színháznak. Ez egy demokratikus művészeti tanács volt, mindenféle funkció nélkül. Az Orfeóban mi is megvitattuk, hogy ki mit látott, ki mit gondol róla. Ezek a beszélgetések tökéletesen meg tudták változtatni akár még a koncepciót is. Ezek figyelembe vétele miatt is született több változat a legtöbb előadásunkból.

Ez azért volt nagyon fontos, mert előképét jelentette egy majdani közönségnek. Annak a közönségnek, amelyik a célközönségünk volt. Mindig el szoktam mondani, hogy a kultúra-teremtő emberek elsősorban az aktív kultúrafogyasztók. Tehát az Egyetemi Színpadot, az Orfeót, később a Stúdió „K"-t az különböztette meg a többi színháztól, hogy a nézői aktív kultúrafogyasztók voltak, amatőr kritikusok, dramaturgok, de mindenképpen profi nézők, akiknek határozott szemléletük volt azokról a filmekről, kiállításokról, amit

láttak, azokról a könyvekről, amit olvastak. Tehát kialakult bennük egy olyan várakozás, hogy szeretnének valami hasonlót látni.

– A Vurstli több változatban került bemutatásra. Az elsőt 1972 áprilisában, a második változatot augusztusban mutattátok be. Aztán 1974-ben is készült a Vurstliből egy újabb változat. Miért volt ennyi verzió ebből a darabból?

– Egyrészt azért, mert közben mentek el szereplők a társulatból, és őket valahogy pótolni kellett. A *Vurstli* változatai pontosan mutatják azt a fluktuációt, ami lezajlott nálunk. A kiesett színészek pótlásának leggyakoribb módja a különböző szerepek összevonása volt. Arra emlékszem, hogy a *Vurstli*ban egyre kevesebb lett a szereplő. Egyébként főleg a színésznők fogytak el gyorsan, mert Gaál Erzsi olyan minőségi követelményekkel lépett föl velük szemben, amit nem sokan bírtak sokáig. Így jutottunk el oda, hogy gyakorlatilag minden női szerepet ő játszott.

Ironikusan úgy is fogalmazhatnék, hogy Gaál Erzsi kiirtotta az összes többi nőt. De én ezt a minőségi kiválasztódás természetes folyamatának éreztem. Eközben a *Vurstli* szövege is rengeteget változott. Eleinte azt gondoltuk, hogy maga a szöveg is sokat jelent ebben a színházi nyelvben, amit megjelenítünk, de később a mozgás ledobta magáról a szöveget. A metafora ledobta a felesleges magyarázatokat, és sűrűbbé vált. Ezért is volt több változata a *Vurstli*nak.

Sokszor nem valamiféle művészi célkitűzés, hanem egy-egy praktikus helyzet kényszeríti ki az új előadás változatát. Például az Orfeo Stúdió történetében az állandó költözködések miatt is volt több változata minden előadásunknak. Az adott térben mindig újabb formába kellett önteni a darabokat. A *Vurstli* utolsó felújítása akkor történt, amikor a Duna Művelődési Házba költöztünk, és ott repertoárt kellett játszanunk. Ekkor az *Etoile*, a *Szüret* és a *Vurstli* volt műsoron…

Ahhoz, hogy közönséget szerezzünk, több darabot kellett műsoron tartanunk, hogy ugyanaz a közönség többször is eljöjjön hozzánk. Ki kellett alakítanunk a márkanevünket. És színházban a márkanevet úgy lehet kialakítani, ha folyamatosan működik az együttes. Így a repertoár révén amatőr körülmények között is folyamatosan működő színházzá vált az Orfeo Stúdió, majd később a Stúdió „K". De repertoárt csak úgy lehetett csinálni, ha az új emberek beálltak a régi darabokba. Ezt rendkívül érdekes folyamatnak látom, ami budapesti kőszínházakban is működik, de vidéken nem nagyon, mert ott csak egyéves repertoár van, nem nagyon visznek át semmit a következő évadra. Az új szereplők beállása mindenképpen változást eredményez az előadásban, bár ez a pesti kőszínházakban alig érzékelhető, hisz csupán igen kis változások történnek, mert a színház nem ér rá azzal foglalkozni, hogy a régi darabjait újragondolja. Sajnos ez ma már ránk is jellemző, hogy nincs időnk a nagy javításra, ami pedig szerintem teljesen új minőséget tud adni egy előadásnak.

– Miközben már az Orfeóval dolgoztál, még tagja voltál az Irodalmi Színpadnak?

– Igen. A munkakönyvem szerint 1972. március 4-én mondtam fel, odahagyva a havi 2.200 forint fixet. Utána csak a repertoáron lévő darabjaimban játszottam, darabszerződéssel. Egyrészt azért távoztam, mert nem bírtam Szendrő Ferencet, másrészt komolyra fordult az Orfeóval való munka.

– Hogyan alakult a hivatásos pályád az Irodalmi Színpad után?

– Amikor otthagytam az Irodalmi Színpadot, visszamentem a Pannónia Filmstúdióba, de akkor már mint rendező. Papíron dramaturg státuszban voltam, szinkron szövegeket kellett írnom, de egyre több film szinkronját én rendeztem.[8] Az első filmem, amit szinkronrendezőként csináltam, egy lengyel film volt, és tudtam, hogy a kedvenc színésznőmet fogom a főszerepre elhívni: Csomós Marit. Ez volt a vizsgafilmem, én írtam a szövegét is.

Akkor Fehér Imre[9] filmrendező volt a stúdió vezetője. Egy nagyon nyitott pali volt. A Pinceszínházban látott egy darabot, amit én rendeztem, és szólt, hogy „gyere el, leszerződtetlek, az első munkád egy film lesz, aminek megkapod a nyersfordítását, arra kell szinkron szöveget írni. Tudod, milyen szinkron szöveget írni? Szájra kell írni, mozdulatra. Ismered a technikát, és megrendezed." Mindenki ezt az utat járta be, Rozner Gézától kezdve – akit aztán Bereményi Gézának* hívtak – Sipos Áronig. Tehát mindenki előbb szöveget írt, aztán asszisztens lett, mint asszisztens a saját szövegével szembesült, hogy jó vagy nem jó, így bekerült a színészek közé a műterembe, és végül lehetett rendező. De volt, aki nem ment tovább, és megmaradt szövegírónak. Igazából mindenki ezen az iskolán keresztül lett dramaturg vagy szinkronrendező. De én ebben is különös voltam. Miután akkor nem volt igazán lakásom, és Újpesten laktam albérletben – az akkori közlekedéssel jó messze a várostól –, így nem mentem haza, inkább bent maradtam reggeltől estig a Pannónia Filmstúdióban, mint korábban az Egyetemi Színpadon. És a két diszpozíció közötti órákat azzal töltöttem, hogy megtanultam a gyártásvezetést, a vágást, az előkészítést magamtól, mert szerettem ezt a munkát, és mindig ott voltam. Mindenhol, ahol szinkron szövegeket mondtak…

8 Fodor Tamás többek között szinkronrendezője volt a következő filmeknek: *Kifulladásig* (r.: Godard 1960, szinkron: 1972), *Lőj a zongoristára* (r.: Truffaut 1960, szinkron: 1973), *Lombhullás* (r.: Ioszeliani 1966, szinkron: 1973), *Diploma előtt* (r.: Mike Nichols 1967, szinkron 1975), *A szamuráj* (r.: Melville 1967), *Lány a pisztollyal* (r.: Monicelli 1968), *A 22-es csapdája* (r.: Nichols 1970, szinkron: 1972) *Fekete tollú fehér madár* (1971, szinkron: 1972), *Illumináció* (r.: Zanussi 1973, szinkron 1974), *Lear király* (r.: Kozincev 1971, Fodor Tamás itt a Bolondot – Oleg Dal – is szinkroznizálta). Fodor Tamás további szinkron szerepei és szinkron rendezései megtalálhatók az Internetes Szinkron Adatbázisban (IszDb). http://iszdb.hu/?szemely=3119&lap=munkassag *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

9 Fehér Imre (1926–1975) filmrendező. A kolozsvári egyetemen végzett bölcsészeti tanulmányokat, majd Budapesten a Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzett diplomát (1950). Pályája kezdetén a Hunnia Stúdió dramaturgja, majd rendezője volt. 1961-től a Budapest Stúdióban, majd a MAFILM I. telepén dolgozott. 1949–67 között számos játékfilm elkészítésében vett részt mint forgatókönyvíró, dramaturg, segédrendező, illetve rendező. Első filmje a Hunyady Sándor írásaiból készült *Bakaruhában* (1957) volt. 1967-től haláláig a Pannónia Stúdió stúdióvezetőjeként dolgozott.

„VASÁRNAPI VÁGYAK NETOVÁBBJA"

A belügyminisztérium illetékes ügyosztályai az Etoile után is figyelemmel kísérték az Orfeo Stúdió működését, és következő bemutatójukról, a Vurstliról is több ügynökjelentés készült. Miután nem maradt meg az előadás szövegkönyve, és kritikai beszámoló, szakmai elemzés is kevés készült róla, a résztvevők emlékezete mellett az ügynökjelentések is segítenek felidézni az Orfeo Stúdió második bemutatóját, a Vurstlit.

Az egyik ügynökjelentés a *Vurstli* tervezett bemutatójának elmaradásáról számol be. „1972. április 28-án felkerestem a Kinizsi utcai HNF Klubot. Fábry Péterre hivatkozva jegyet szerettem volna kérni a »Karneválra«. Közölték, hogy a tárgyelőadás és a főpróba elmarad. Kérdésemre elmondta »…a tanács problémázik egyes dolgok miatt«." Az illetékes szervek a következő megjegyzést fűzték a jelentéshez: „Más irányú információink szerint a Kinizsi utcai klubban az »Orfeo Stúdió« 1972. április 28-án a »*Vurstli*« című darab főpróbáját tervezte megtartani. Illetékes tanácsi művelődési szervekkel folytatott megbeszélés után azonban – tartalmi okokból – ettől bizonytalan időre elálltak. Az informátort megbíztuk azzal, győződjön meg arról, hogy az előadás valóban elmarad. A feladatot teljesítette, jelentése tájékoztató jellegű." („Regős" 1972. 05. 19.)

A *Vurstlit* először 1972. április 29-én Miskolcon játszotta az Orfeo Stúdió, ahová Lengyel Pál és az általa vezetett Manézs Színpad hívta meg a társulatot. A Kinizsi utcai klubban csak május végén mutatták be az előadást, és június végéig játszották hétvégeken.

A bemutatón természetesen ott volt a III/III-as ügyosztály ügynöke is, és részletes beszámolót ad mind az előadásról, mint az azt követő vitáról. Magát a produkciót – ez derül ki abból, ahogy megpróbálja visszaadni – elég zavarosnak találja: „Május 27-én a HNF Kinizsi utcai székházában Fodor Tamás »*Vurstli*« című darabjának bemutatóján vettem részt. A darab a munkamegosztás káros hatásait gyűrűzteti végig. Egy varázsló, aki szervezett irányítási rendszert képvisel, különböző csöngetéseire, intéseire végzik az emberek munkájuk hétköznapi, monoton folyamatát." („Regős" 1972. 06. 14.)

„A keretjáték bemutatja a kizsákmányoltak sivár, gépies munkáját és életét, az éhezést, az elviselhetetlen nyomort" – olvassuk egy későbbi beszámolóban, ami az amatőr színjátszók dunakeszi fesztiválján játszott előadás alapján készült. (Bogárdi) Itt már az előadás második változatát játszotta az Orfeo Stúdió. Ez alapján készült Molnár Gál Péter leírása is a keretjátékról: „Hét fiú, két lány némajátékaként indul, konkrét zajok zenekíséretével. Földreomlottan robotolnak. Képzeletbeli képet fest egy harmadik. Szegecselővel kopá-

csolnak, reszelnek. Kolompolás légoltalmi csővel. Vége a munkaidőnek. Ezüst csengők csilingelnek. Kartondobozt vontatnak cukorspárgán körbe-körbe. Egyhangúan ismételt munkaritmusok véget érvén a bérszalagok keskeny papírcsíkját nézik: nem hisznek a szemüknek. Tátott, éhes szájukba tömik a fizetési szalagot. Csámcsogva elköltik. Telezabáltan támolyognak. Görcsösen fájlalják a gyomrukat. Ökrendeznek. Egymásba kapaszkodva kiokádják a befalt látszatbért."

„A darab itt formailag különböző farsangi jelenetekbe csap át, ami az emberek belső vívódásait külső formai jegyekkel próbálja megvilágítani" – írja az első változat bemutatójáról készült ügynökjelentés. („Regős" 1972. 06. 14.) „A mechanikus munkát, a bérfizetést, a fizetési cédula elfogyasztásával jelzett munkaerő újratermelését bemutató jelenetek után a mindennapos egyhangúságban élő embereket a munkavezető-vurstlikalauz a vasárnapi vágyak netovábbjába repíti" – teszi hozzá a színházi szaklapban megjelent elemzés. (Nánay) „A vurstli mákony ezeknek az embereknek – állítja a dunakeszi beszámoló. – Tizenegy »bohóctréfa« erőltetett vidámsága minduntalan saját ellentétébe fordul. Eltorzult arcok, kimerevedett mozdulatok leplezik le a manipulált tömegszórakoztatás ürességét és valóságos céljait. A pantomimes ötletek (hullámvasút, görbetükör) ügyes, sőt szuggesztív megoldások. (Bogárdi)

„Dramaturgiailag az előadás látszólag lazán kapcsolódó, a valóságban egy belső logikai rendet követő epizódsor" – írja Nánay István. Jól ismert szórakozási formák követik egymást: „A hullámvasút, a céllövölde, a ringlispíl, a kötéltáncos, a láncszakító erőművész, az elvarázsolt kastély." De mindegyik mögött ott az átverés, a manipuláció. „A körhinta forgását nézők úgy érzik, röpülnek; a céllövöldében a szerencsét próbálók nem veszik észre, hogy becsapják őket, s a nyertes – aki nem is lőtt, mégis övé a díj, a csákó – cinkosa lesz a céllövöldésnek; a hullámvasút visongó, egymásba fogódzó közönsége eltorzult pofájú, hangot kiadni sem tudó tömeggé válik; a vasláncokon közepén műláncot széttépő erőművész művére a jámbor közönségben iszonyatot-élvezetet ébreszt; s az elvarázsolt kastély görbe tükre már ízekre-tagokra szétesett embereket mutat." (Nánay)

Molnár Gál Péter így idéz fel néhány részletet abból, ahogyan a vurstli forgatagában kikapcsolódnak a munkások: „Fekete ruhás hegedűs dallamfoszlányokat idéz a ládaudvar tetején. Néhány taktus elnyűtt giccs. Groteszk haláltánc. Keserű pótszer. Hullámvasutat képeznek eleven testekből. Mélybe buknak. Az első három szereplő leguggol előrehajtott törzzsel. Hátrafeszített derékkal fölébük emelkedik a soronkövetkező, majd a harmadik sor utazik mosolytalan mosollyal. Az előadás végén visszatér a hullámvasút: tátott szájjal, kifeszített arcizmokkal merülnek le. Az öröm látszata sem érződik rajtuk. Elbutult kiürültség. Szemükben iszonyat. Félmeztelen lánctörő-bajnok jön. Bekonferálja kevélyen mutatványát. Papírlánccal küzd tettetett erőfeszítéssel. Mögött a dolgozók valódi fémlánccal lekötözöttek. Észre sem veszik rabságukat, annyira belefeledkeznek a papiroslánc tépésének mutatványába. A dolgozók könnyedén viselik valódi vasláncukat: a Művész verítékezve, műerőfeszítéssel szaggatja a hamisat." (Molnár Gál)

A hamisság lelepleződésének mozzanata már az első változat bemutatójáról szóló ügynökjelentésben is megjelenik: „Hol egy varázsló, hol egy hegedűs játssza azt a szerepet, hogy az egyéneket világosít fel, vagy alájátszik a tömegeknek, amely az emberlánc viszonyt mutatja be. Hogyan tépi le az ember utolsó béklyóit, és ezek után hiába szól munkára a csengő, már mindenki fellázad ellene, és a végén maga az irányító, a csengetős is

eldobja a csengőt és utánuk, velük szalad." („Regős" 1972. 06. 14.) De az előadás(ok)ról szóló beszámolók alapján nem kapunk egyértelmű képet arról, hogy milyen végkicsengéssel fejeződött be a *Vurstli*. „Senki nem hajlandó az egyetlen tiszta dallamot éneklő társára figyelni. De vége a szórakozásnak. De vajon hogyan lehet vége mindannak, ami e szórakozást szüli, igényét fenntartja, hogyan tehet ki-ki valamit azért, hogy egyre kevesebbeknek jelentsen csak a vurstli kikapcsolódást, hogy ne így kelljen kikapcsolódni? Ezt kell a szuggesztív előadás után a nézőnek önmagában megválaszolni" – írja Nánay István.

Úgy tűnik, hogy az Orfeo Stúdióra ráállított III/III-as ügynök inkább az orfeósoktól szeretett volna választ kapni arra, hogy mit is akartak mondani – legalábbis ez derül ki a bemutatót követő beszélgetésről szóló beszámolójából. Ő ugyanis úgy látja, „hogy ez egy reális társadalom képe, kiderült a betétszövegekből, amelyek aktuális – túlhajtott – képei, szocialista rendszerünk meglévő problémáinak." De az együttes tagjai valahogy nem hajlandók erről beszélni. (Ezt a jelentéshez fűzött operatív megjegyzés úgy értékeli, hogy ez „a célszemélyek által alkalmazott új taktikai elem".) „Az orfeósok közül egyértelműen senki nem foglalta össze a darabnak a konklúzióját, csupán egy utalás hangzott el a végén arra, hogy a munkamegosztás elembertelenítő hatását támadják ebben a darabban." Azt is elmondja, hogy „a vita jellege formailag különbözött az eddigi vitáktól, most nyílt színen, mindenkinek hangosan kellett elmondania véleményét. Fodor Tamás indította a vitát. Négy-öt ember vitatkozott, a vita folyamán ezeknek is csak formai problémái voltak, tartalmilag ők is látják ezeket a problémákat. Szendrő Iván az első számú támadó közhelyszerűnek vélte, bizonyos formai azonosságokat vélt felfedezni a Kassák-kör, Halász Péterék[1] s a darab formai megoldásai között. Ezeket a formai azonosságokat Fodor elvállalta, de mereven elhatárolták magukat eszmeileg és ideológiailag a Kassák-körtől. A vita formai jegyek körül folyt." Ugyanebben a jelentésben azt is olvassuk, hogy „az előadást megnézte Hegedűs András szociológus[2] is, de a vitáról elment". („Regős" 1972. 06. 14.)

Mindehhez a III/III-as ügynök egy hónap múlva – amikor ismét megnézte az előadást, meghallgatta a beszélgetést – ennyit tesz hozzá: „Érdekes még a Béke Klubosok hozzászólása a darabhoz, akikből bizonyos fokú ellenérzést váltott ki a mű. Ezt ki is nyilvánította az egyikük, amikor azt mondta: »Nagyon szeretnék érdemben vitatkozni erről veletek, de egyszerűen képtelen vagyok rá, részben nem értem, mit akartok, részben mert kicsit még zavaros, ezért szeretném még egyszer megnézni.«" („Regős" 1972. 07. 04.)

1 Halász Péter és Koós Anna a budapesti Egyetemi Színpad társulatából kiválva, a zuglói Kassák Művelődési Házban alapították meg a Kassák Ház Stúdió amatőr színházi csoportot. Alapító tag volt még Breznyik Péter, Bálint István 1971-től kapcsolódott be a munkába. Az 1972-es *A skanzen gyilkosai* túllépte a fenntartó szervek toleranciáját – meztelenség is volt az előadásban – így az együttes további működéséhez nem járultak hozzá, és Halászék szobaszínházzá alakultak. Később, 1976-ban kivándoroltak az országból, majd végül New Yorkban Squat Theatre néven az egyik legjelentősebb avantgárd színházi vállalkozást hozták létre.

2 Hegedűs András (1922–1999) szociológus, politikus, 1955. április 18-tól 1956. október 24-ig Magyarország miniszterelnöke. 1956. október végén Moszkvába menekítették, ahonnan 1958-ban tért haza. 1963-tól az általa alapított MTA Szociológiai Kutatócsoportjának igazgatója és a *Valóság* című folyóirat szerkesztője volt. 1968-ban másokkal együtt Csehszlovákia megszállása ellen tüntetett, ezért elbocsátották a szociológiai kutatócsoport éléről. 1973-ban eltérő politikai és ideológiai nézetei miatt kizárták az MSZMP-ből.

„Regős" – szorgalmas ügynök lévén – még a novemberi Pinceszínházban rendezett Budapesti Amatőrszínházi Fesztiválra is elkísérte a *Vurstlit*. „A terem zsúfolva volt, többen kint rekedtek" – jegyzi meg. A zsűri értékelésére már a Fővárosi Művelődési Házban került sor. Az ügynökjelentés erről is beszámol: „Gosztonyi János[3] indokolt. A zsűriben részt vett egy Kerényi nevezetű [Kerényi Imre], Molnár Gál János [Péter] kritikus, Kazány [Kazán] István, Koltai Tamás. Gosztonyi János az Orfeo műsorát értékelve hangsúlyozta, hogy az együttes kitűnő kvalitásokkal rendelkezik, előadásmódjuk szuggesztív. Egyszersmind ez a fő hibájuk is, mert túl agresszívek, a közönség direkt manipulálására törekszenek. A zsűri egyértelmű véleménye volt, hogy a darab eszmei mondanivalója zavaros." („Regős" 1972. II. 20.)

A fesztivál zsűrijében részt vevő Molnár Gál Péter* – lévén ő is III/III-as ügynök – maga is beszámol jelentésében az előadásról, és az Orfeo Stúdió színházi munkáját is értékeli. Ő is úgy látja, hogy az előadás „mesé"-je „homályos és nehezen kibogozható. Nehezíti pontos kibetűzését a szaggatott dramaturgiai felépítés, mely szerint időről időre megszakad a folyamatosság, és zenei módon egy másik motívum lép be, majd az is abbamarad, és rondószerűen váltakoznak a gondolatsorok; ennek megfelelően a kifejezési eszközök is: pantomim, ének (ahol a dal szövegének is dramaturgiai értéke van), zenélés, szövegmondás (az együttes teljesítményének színvonalbelileg legkikezdhetőbb része a szöveg irodalmisága), ritmikus zajok, ütemes trappolások stb. Ezek az egységbe olvasztott jelek, a mai neoanvantgarde színházának formarendszere bizonyos előtanulmányt igényel ahhoz, hogy hibátlanul értsük: mit is akarnak valójában mondani a színpadról. Persze, ez csak abban az esetben fejthető meg – több-kevesebb sikerrel –, ha a színpadról közlendő mondanivaló meglehetősen tiszta (nem morális értelemben, hanem dramaturgiailag) és végiggondolt. Ez az Orfeo együttes esetében nem áll, és így meglehetősen ellentmondásos, egymásnak ellentmondó elemzésekre juthatunk produkcióikat látván."

Molnár Gál Péter az ügynökjelentésében azt is megjegyzi, „a konkrét előadás próbáit megelőzően (vagy vele párhuzamosan) komoly tréningeken mentek keresztül a résztvevők: mind vokális szempontból, mind testmozgásuk sokoldalú kiképzésének szempontjából." (Fonyódi 146.)

Ezzel egybecsengően a színházi szaklap kritikusa arról ír, hogy „az együttes az emberi test kifejező erejére épít. Ahogy a hullámvasutat megelevenítik, ahogy a görbe tükör cérnavékonynak és hordóhasúnak, kezet-lábat-fejet levegőben úszónak mutató képét egyetlen színész mozgással megoldja, ahogy a pillanatonként változó szituációk más-más figuráit a színészek váltogatják, ahogy ének-zene-szöveg-mozgás-világítás egybefonódik, feledtetni tudja az előadás helyenkénti túlbonyolítását, s az ebből fakadó ritmuszökkenőket." (Nánay)

Molnár Gál így összegez: „színházi-szakmai szempontból tehát igen becsületes munkát mutatnak, összeszokott és csiszolt, az egyéni exhibicionizmustól mentes kollektív játékot". (Fonyódi 146.)

3 Gosztonyi János (1926–2014) színész, rendező, drámaíró. 1949-ben végzett a színművészeti főiskolán, majd a Nemzeti Színházban játszott. 1962–76 között a Thália Színház rendezője volt. Ezután 1989-ig a Radnóti Színpad főrendezőjeként dolgozott.

Molnár Gál Péter (1967) | *Fotó: Fortepan / Szalay Zoltán*

Források:

(Bogárdi): Amatőr színjátszók fesztiválja Dunakeszin. *Magyar Nemzet* 1972. szeptember 22.
Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan" Luzsnyánszky dosszié.* Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004. 146–149. o.
Molnár Gál Péter: III. Richárd és Cohn-Bendit. *Mozgó Világ* 1988. 5. sz. 105–110. o.
Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színházi nyelv. *Színház* 1973. 10. sz. 31–34. o.
„Regős" fedőnevű ügynök jelentései. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára. M-38311 munkadosszié.

LELEPLEZETT HAMISSÁGOK

Angelus Iván az Etoile után szerepelt a Vurstliban is, amely éppúgy a hazugságok világát leplezte le, mint az Orfeo Stúdió első előadása. Ez az előadás határozottabban épített a mozgásra, így Angelus Ivánnak is markánsabb szerepe volt benne. Mindkét előadásnak nagy sikere volt, a budapesti progresszív értelmiség figyelmének középpontjába került. Így került Oszkay Csaba mellett Angelus Iván is a Petőfi '73 című film szereplői közé, amelyet 1972 nyarán forgattak.

– Második előadásotok a Vurstli volt.

– Sok tekintetben ez az *Etoile* folytatása volt. Ami ott elindult, folytattuk a *Vurstli*ban – kevesebb szöveggel, még több mozgással. Mozgástréningekkel is készültünk rá. Ekkor már határozottabban tudtuk, hogy színházat szeretnénk csinálni, és ehhez sokkal felkészültebbnek kell lennünk. Ezért kezdtünk el mozgástréningeket is csinálni. Volt némi vita, hogy Gaál vagy én legyek a tréningvezető. Gaálnak volt pantomimes múltja, dolgozott Köllőékkel, de ő nem akarta csinálni, a többiek meg mondták, hogy biztosan én is tudok ilyesmit. Nem tudom, honnan gondolták, mert a pantomimes csoporttal való próbálkozásainkat nem nagyon láthatták, de valahogy ez a közvélekedés alakult ki. Valamit tényleg tudtam, nemcsak azért, mert könyvből pár hónapot pantomimeztem, hanem azért is, mert előtte évekig tornáztam. Így hát bementem a Lajos utcai általános iskolába, ahová gyerekként jártam, és mondtam, hogy szeretném kibérelni a tornatermet. Rendben van – válaszolták –, így szombat délelőttönként oda jártunk mozogni meg tornázni. Az elején Fodor is beállt, aztán mondta, hogy köszi, neki ennyi elég volt. Ő hamar kikopott, de a többiek szorgalmasan jártak. És ez meg is látszott a *Vurstli*n, aminek a sikere nagyrészt azon alapult – ezt többen is megjegyezték –, hogy a mi színházunkban ugyanolyan fontos a mozgás, mint a szöveg.

– Ezek szerint sikeres volt a Vurstli.

– Abszolút. Szerintem ez az Orfeo Stúdió (és a Stúdió „K") egyik legjobb darabja. Számomra meghatározó élmény volt. A *Vurstli*ban nem valamiféle szövegből indultunk ki, mint az *Etoile*-nál, hanem egy képi világból. De ez hasonló élményt közvetített, mint az első darabunk. Mindkét előadás arról szólt, hogy hazugságban élünk, de a *Vurstli* ennek költői megfogalmazását adta. A valóságos élményt – amely akkor teljesen meghatározta a gondolkodásunkat – szürreális képekben jelenítettük meg. A vurstli, a vidámpark volt az a hely, ahol minden hamis, ahol minden csak látszatra épül. Elmentünk, megnéztük a Vidámparkot, Sipos Áron szövegeket írt a témára, mi pedig jeleneteket csináltunk belőle. Kisebb, egy-két szereplős és nagyobb, csoportos jelenetek váltakozásából épült fel a körülbelül egyórás anyag.

– Volt ennek valami története?

– Történetet semmiképpen nem akart mesélni, de valamiféle folyamatot biztosan kirajzolt. De ezt már nem tudom visszaidézni, csak a magam két jelenetére emlékszem határozottan. Az egyik jelenetemben láncszakító erőművész voltam, a másikban az elvarázsolt kastélybeli torzító tükröt játszottam el. Mind a kettő nagyszerű feladat volt. A láncszakításhoz az is hozzátartozott, hogy színes papírszalagokból készítettünk láncszemeket. Nekem az volt a feladatom, hogy széttépjem ezt a hosszú (papír)láncot, ami a mellkasomra volt tekerve. Közben mondtam a szöveget, hogy ez micsoda óriási mutatvány, és az emberek látták, hogy tényleg pattanásig feszülnek a hatalmas és gyönyörű izmok. De azt is érzékelték, hogy a lánc csak papírból volt. Ez keltette a hamisság érzetét.

– A Vurstlit is a Kinizsi utcában játszottátok?

– Igen. Ez egy nagyon pici színház volt, U alakban ülte körül a 70-80 néző a színpadot, és két-három méteres távolságból figyelhették az eseményeket. Nagyon személyes volt a tér, de teljesen másképp működött, mint az *Etoile*-ban. Az „párbeszédes" darab volt, mert az intim tér erre is lehetőséget teremtett. A *Vurstli*ban viszont épp a közelség leplezte le a mutatványok hamisságát. Mert a közönség egyszerre látta a papírláncot és az én izzadó, félmeztelen testemet, a vöröslő fejemet. A lánc hamis volt, de én valóságos voltam az intenzív fizikai erőfeszítésemmel, testközelből látszott, hogy mennyire „széttéphetetlen" a lánc.

– Gondolom, végül csak elszakadt.

– Igen, de Tamás folyton mondta, hogy nem jó a jelenet, mert itt megakad az előadás, ne várjak már annyit. Én meg nem értettem, hogy miről beszél. A következő teendőm az volt, hogy fogjam a Piros Arany tubusát, és abból kenjek „vért" a mellkasomra. Vér ugyan nem volt, csak paprikakrém, de a szövegben én mégis véres, hatalmas erőről beszéltem. Ezt a kontrasztot is világosan érzékelték a nézők. Lassanként megértettem, hogy Tamásnak az a baja, hogy a lánc eltépése és a Piros Arany mellkasomra kenése között túl hosszú idő telik el. Ennek egyszerű oka volt: a nagy erőfeszítés miatt én előadásról előadásra egy picit mindig elájultam. Néhány másodpercre. Ez történik, ha erősen szorítod a levegőt. A gyerekek szokták ezt csinálni, sok levegőt vesznek, lihegnek, majd megszorítják a másik mellkasát, aki elsápad, elájul. Aztán lehet hazamenni, lógni a suliból. Ugyanezt én öntudatlanul csináltam, mert annyira valóságos volt a fizikai erőfeszítés, hogy pár másodpercre minden előadáson elvesztettem az eszméletemet. Erre reagált Tamás úgy, hogy túl hosszú a szünet.

– Mondtad, hogy volt egy másik jeleneted is.

– A másik jelenetemben torzító tükör voltam. Álltam a közönséggel szemben, mintha ők néztek volna tükörbe, de az én testem kezdett el különféle módokon torzulni. Erre kaptam életem első kritikáját, ami mindjárt elismerő volt. Nánay Pista írta le a *Színház* című

Vurstli | *Fotó: archív*

folyóiratban, hogy milyen csodálatos, hogy az ifjú színész teste tényleg a szemünk láttára vékonyodik el, vastagszik meg, torzul S alakúvá. Nagyon büszke voltam rá. A *Vurstli*ról megjelent kritika kapcsán éreztem először, hogy látszom, hogy létezem. Addig föl sem merült bennem, hogy színészként lennék jelen. Egyszerű résztvevőként csináltam a dolgokat, amit többnyire közösen találtunk ki. Jó volt csinálni, szerettem. A *Vurstli* egyébként is könnyed előadás volt, vidám szövegek voltak. Sipos Áronnal is jó volt dolgozni. Nézte a próbát, aztán kiküldtük, hogy írja át a szöveget a darab igényei szerint. Ő szinkrondramaturg volt meg költő, később producer lett, de akkor nagyon intenzíven dolgozott velünk.

Egy lendületes show-műsor volt a *Vurstli*. Nemcsak zenei betétek voltak benne, hanem mi is zenéltünk, én például csellóztam. Addig fogalmam sem volt a vonós hangszerekről, de Szőke Szabi* – aki zenészként vett részt a produkcióban – elkezdett tanítani, mert ő gyerekkorában csellózott. Szabi egyébként is egy autentikus csoda. Már akkor is az volt, bár még annyira sem volt színész, mint mi. De remekül zenélt, és gyönyörűen festett. Csinált is egy nagyszerű chagalli képet erről a vurstli-világról. Egy időben az enyém volt, de aztán nem tudom, hogy hová lett. Nagy kár lenne, ha elveszett volna.

– Szőke Szabolcsról még nem beszéltél.

– Ha jól emlékszem, ő is tagja volt az Orfeónak, már a színházi stúdió alakulása előtt. Egyébként nagyon jó barátságban volt Lacával. Akkoriban együtt dolgoztak a keszonban, lapátosok voltak a metróépítkezésen. Ebből éltek. Az egész helyzetre jellemző, hogy Laca egyszer azért jött haza szomorúan, mert ki akarták nevezni a keszonban a lapátosok csoportvezetőjének, de mondta, hogy nem vállalja, ő nem akar vezető lenni, mert az felelősséggel jár. Laca és Szabi többször elaludtak próba közben, mert hulla fáradtak voltak, mert nagyon hősiesen nyomták a munkát. Ilyen körülmények között készült a *Vurstli*.

– Említetted, hogy ennek az előadásnak is sikere volt.

– Szerintem még nagyobb, mint az *Etoile*-nak. Híre ment, hogy valami izgalmas dolog történik, és erre már tényleg dőltek a színészek, rendezők, a filmesek, mert mindenkit érdekelt, amit csináltunk. Így kerültünk Oszkay meg én a *Petőfi '73* című filmbe, amit '72 nyarán forgattak. Tavasszal láthatta Kardos Feri rendező meg Kende János operatőr a *Vurstli*t, onnan választottak ki bennünket. De jött Jancsó Miklós és mások is. Minden előadásra rengetegen jelentkeztek be. Például olyan „alternatív" politikusok is, mint Vitányi Iván. De jött az egész Lukács-iskola: Vajda Misu, Fehér Ferenc meg Heller Ági. Büszkék voltunk, hogy kíváncsiak ránk. Én persze nem ismertem ezeket a neveket, de Fodor mindig mondta, hogy miféle híres filozófusok jártak nálunk. Így keveredtünk barátságba aztán Tordai Zádorral*, aki megszeretett bennünket, és később is kijárt hozzánk beszélgetni. Akárcsak Vekerdy Tamás, aki relaxációs órákat tartott nekünk. Ami '71-ben elkezdődött az *Etoile*-lal, az '72-ben folytatódott a *Vurstli*val. Ezzel az előadással végképp belekerültünk a budapesti progresszív értelmiségi körökbe.

– A Petőfi '73 forgatásáról van valami emléked?

– Nem gondolom, hogy ott színészként voltam jelen. Mondták, hogy ide szaladj, oda szaladj, mondd ezt el vagy azt, és én megcsináltam, amit kértek. Ezt nem nevezném művészi munkának, mert öntudatos színészi jelenlétre semmilyen lehetőséget nem adott. De hangsúlyozom, hogy a *Vurstli*ban is csak Nánaytól tudtam meg, hogy az színészi teljesítmény, amit csinálok. '72 augusztusában, a Petőfi '73 forgatásán tudtam meg, hogy felvettek az egyetemre, és hogy előfelvételisként 11 hónapig katona leszek. 1972 szeptemberében be is vonultam, és 1973 augusztusában jöttem haza. A kettő között nem nagyon voltam itthon, mert mindenféle konfliktusaim támadtak a honvédséggel. A következő darabot, a *Szüret*et még augusztusban együtt kezdtük el próbálni, de magában az előadásban már nem voltam benne.

ELKEZDTÜNK ÉPÍTENI EGY HÁZAT

Oszkay Csaba szerint a Vurstli készítése közben nemcsak a professzionálisabb színházi munka iránti vágy erősödött meg az Orfeo Stúdió tagjaiban, hanem az is, hogy ennek megteremtsék a feltételeit. Ezért elhatározták, hogy felépítenek egy közös házat Pilisborosjenőn, amely nemcsak az életük, hanem a színházi munkájuk helyszíne is lehet.

– Amikor elkezdtétek az Orfeo Stúdióval a munkát, milyen hosszú távra terveztetek?

– Igazából föl se merült ez a kérdés. Egyszerűen belevetettük magunkat a munkába. Miután megcsináltuk az *Etoile*-t, egyértelmű volt, hogy folytatjuk. Az ellenkezője eszünkbe se jutott.

– 1972. január 3-án kezdtétek el a következő darab, a Vurstli próbáit…

– …Miközben tovább játszottuk az *Etoile*-t. Még két évig játszottuk.

– Honnan jött a Vurstli ötlete?

– Kerestük a következő darab témáját, és talán Tamás dobta be a manipuláció kérdését. Hogy valami olyasmivel kellene foglalkoznunk, hogy miképp manipulál bennünket a környező világ, a létező hatalom.

– Ez a kérdés benne volt akkor a levegőben?

– Hát igen. Sokszor került szóba köztünk, hogy manipulálnak bennünket. Hogy a művész is, a tömeg is manipulálva van. Beszélgettünk arról is, hogy mindez mennyire érhető tetten a mindennapi életben, egyáltalán milyen formái, módszerei vannak a manipulációnak. Azt hiszem, a vurstli mint helyszín is Tamás ötlete volt. Itt nem valóságos dolgokban vesznek részt az emberek, hanem olyasmit csinálnak, olyanokkal játszanak, ami csupán illúzió, átverés, csalás, nincs igazán köze a valósághoz. Azt akartuk megmutatni, hogy mindez a magunk életére, a társadalmi helyzetünkre is érvényes. A vurstlit ennek megfelelően próbáltuk megjeleníteni. Tamás ismerte Sipos Áron írót, őt kérte fel, hogy írjon nekünk szövegeket az előadáshoz. Ezek lassan egy víziórendszerré álltak össze.

– Miféle szövegek voltak ezek?

– Kikiáltó szövegek, hívogató szövegek, amelyek különféle mutatványosokhoz kapcsolódtak. A *Vurstli*nak nem volt semmiféle sztorija, hanem különféle víziók sorozatából állt.

Például arra emlékszem, hogy volt egy jelenet, amikor Gaál Erzsi levette a trikóját, és mezтelen volt. Akkor ez még nagy szó volt, némi megrökönyödést is keltett, hogy színházban lehet ilyesmit csinálni. Volt egy másik jelenet, amelyben Angelus Iván játszotta azt a palit, aki elszakítja a láncot…

– Az erőművészt.

– Igen. Tamás kitalálta, hogy véres lesz a melle, ezt mindig Piros Arannyal oldottuk meg, és nekem le kellett nyalnom Angelus szőrös melléről a vért, aki ráadásul izzadt is, mint egy ló. Erre a jelenetre nagyon emlékszem, mert gusztustalan volt. De tulajdonképpen ez is volt a célja, hogy borzalmas hatást keltsen.

– És mit jelentett ez a kép?

– Ezt nem tudnám már pontosan megmondani, mert a *Vurstli* kísérletező jellegű előadás volt, annyira, hogy sokszor mi magunk se tudtuk, hogy merrefelé megyünk. De kísérleteztünk. Az *Etoile* után megérett bennünk a vágy, hogy professzionálisabbá váljunk, hogy jobban megértsük a színházat mint szakmát, a színészetet mint mesterséget. Úgy éreztük, hogy önmagában már nem elegendő az, hogy van politikai elképzelésünk arról, hogy miképp kritizáljuk a fennálló rendszert. Szükségünk volt olyan eszközökre, amelyek segítségével színészként is jobban ki tudjuk fejezni azt, hogy milyen világban élünk. Hogy ehhez a világhoz aztán kérdéseket tudjunk intézni. Szóval szerettünk volna művészileg jobban elmélyülni. A *Vurstli* ebbe az irányba mutató kísérlet volt.

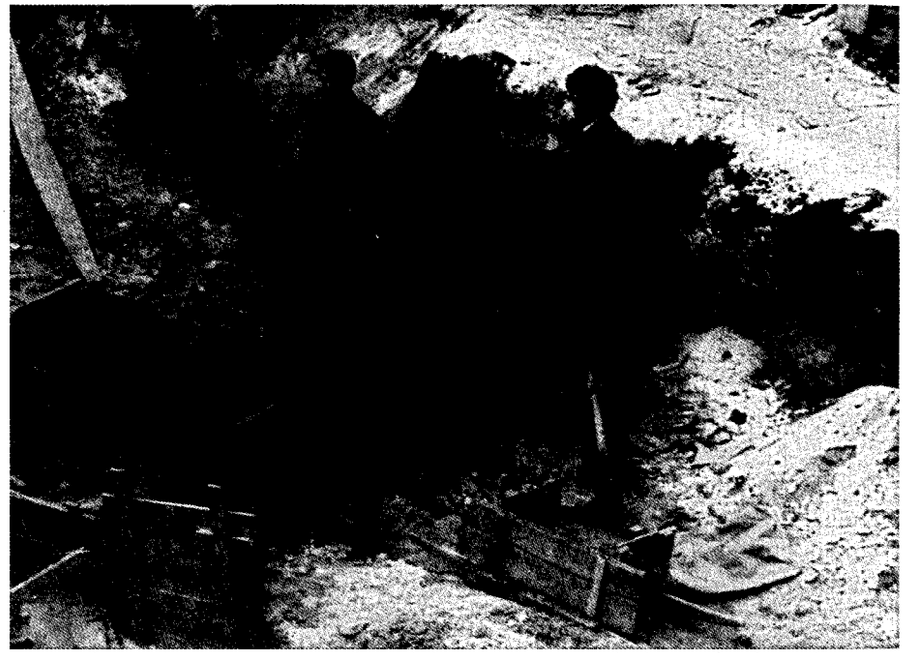
– És hogyan alakult ezután az életetek?

– Azt éreztük, hogy próbálnak ellehetetleníteni minket, mert rettenetesen zavarta a hatóságokat az, amit csináltunk. Nemcsak az előadásaink, hanem hogy mindig megkértük a közönséget, hogy maradjanak előadás után, és beszélgessenek velünk. Utálták a szervek ezeket a beszélgetéseket, mert alkalmat teremtettek arra, hogy az emberek kinyilvánítsák a véleményüket. Hogy egyáltalán elkezdjenek gondolkozni arról, hogy micsoda kutyaszarban élünk. Emiatt bizonyára utasítást kapott föntről a Hazafias Népfront, hogy szabaduljon meg tőlünk. Hogy tegye lehetetlenné, hogy tovább dolgozzunk. Így el kellett jönnünk a Kinizsi utcából. Közben megpróbáltak minél több kompromittáló adatot találni rólunk, amivel esetleg tönkre lehet minket tenni, hogy ne működhessünk tovább. Abban az értelemben sikerrel jártak, hogy irtózatosan megnehezítették a munkánkat. A legfontosabb változás azonban az volt az életünkben, hogy elkezdtünk együtt felépíteni egy házat Pilisborosjenőn. Úgy emlékszem, hogy 1972-ben kezdtünk bele a munkába.

– Miért akartatok házat építeni magatoknak?

– Ennek nagyon sok összetevője volt. Egyrészt azért, mert majdnem mindenkinek problémát jelentett, hogy hol lakjon. Volt, aki albérletben lakott, volt, aki az anyjánál, a szüleinél aludt, volt, aki ismerősöknél. Szanaszét voltunk szóródva, így nehéz volt megoldani, hogy mindenki ott legyen a próbákon. Mindig késett valaki. Vagy én például elaludtam a próbákon. Szóval adódott mindig valami probléma.

A másik fontos indok az volt, hogy '72-re már teljesen bizonytalanná vált, hogy hol tudunk próbálni, mert kezdtek mindenhonnan kituszkolni minket. Elkezdődött a ván-



Elek László, Takács Ferenc, Szőke Szabolcs, Szalma János az építkezésen | Fotó: archív

dorlás, az állandó keresés, hogy hol találhatnánk helyet, ahol dolgozni lehet. A harmadik fontos összetevő pedig az volt, hogy úgy éreztük, mi olyan színházat csinálunk, amit nem lehet néhány órás próba alatt létrehozni, mert csak egy összetettebb, időigényesebb folyamat eredményeként születhetnek meg az előadások. Ebbe beleszövődik a saját magánéletünk is. Mert amikor fogat mosunk, akkor is a darabra gondolunk.

Szóval úgy éreztük, hogy ha együtt lakunk, akkor sokkal több alkalmunk lesz a spontán együtt gondolkodásokra, egyáltalán az együttlétre, ami szintén segítheti a színházi folyamatot. Akkor mindenki rákapott erre az ötletre, hogy milyen jó lenne együtt lakni, építsünk házat, csináljuk meg a magunk helyét. A házépítés arra is lehetőséget adott, hogy kialakítsunk magunknak egy próbatermet, ahol bármikor dolgozhatunk, és nem leszünk kiszolgáltatva annak, hogy melyik művelődési házban mikor adnak helyet a próbára. Ez mindenképpen előrelépést jelentett volna. Így a ház tetőterét próbateremmé alakítottuk. (Később a bábosok is ezt csinálták a saját házukban.) Arra viszont nem volt lehetőségünk, hogy magát a színházat is a házba költöztessük, hisz a közönségtől nem lehetett azt várni, hogy minden alkalommal kibuszozzanak Pilisborosjenőre. De a saját próbaterem így is nagyobb lehetőséget teremtett a műhelymunkára. Az az igazság, hogy mi tényleg rátettük az életünket arra, hogy olyan színházat csináljunk, aminek egyedi jelentősége van.

– Gondolom az építkezésen a te szakipari ismereteidet is használták.

– Hát még mennyire, persze. Azt azért mások is tudták, hogyan kell keverni a maltert meg a betont, de mindezt mint szakmát tényleg csak én tanultam, így hát afféle brigádvezető lettem. Komoly felelősség volt rajtam, hogy valóban rendben menjenek a dolgok, ne omoljon össze semmi. És ezt szó szerint kell érteni.

– Azaz neked kicsit kevesebb jutott a segédmunkából és több a szakmunkából? Vagy ez így nem volt elkülönítve?

– Fizikailag én is ugyanolyan intenzíven dolgoztam, mint mások, csak nekem oda kellett figyelnem arra is, hogy mit csinálnak a többiek. Ennek ellenére történtek hibák. De akkor még nagyon fiatal voltam, és még csak tanultam a szakmát. Egyébként nagyon bolsevik módon, intenzíven dolgoztunk. A kimerülésig. Ezért is kellett valaki, aki vigyáz arra, hogy ne essen bele senki a gödörbe, ne zuhanjon le az állványról. Így is voltak kisebb balesetek, de szerencsére komolyabb baj nem történt. A ház nagy része már kész volt, amikor Laca – erre nagyon jól emlékszem, mert éppen ott voltam – a fűrészgépen dolgozott. Ez lent történt az úgynevezett közösben, én pedig a padlástérben ügyködtem valamit, amikor egy óriási üvöltést hallottam. Hát a körfűrésszel elvágta a kezét. Volt egy Trabant, azzal bevittem a kórházba, de szerencsére nem történt nagyobb baja. Talán ez volt az egyetlen komolyabb baleset.

– Bár nem igazán voltak meg az építkezés feltételei, mégis elkészült a ház.

– Az ember azt tanulta meg az építkezésből, hogy mindent magunknak kell megcsinálnunk, a saját két kezünkkel. Ma már nem lehetne így építkezni! Például saját magunk gyártottunk betontéglákat, hogy falakat építsük belőlük. Mindent mi csináltunk, mert olyan minimális pénzt tudtunk összeszedni, hogy nem lehetett a szakmunkákat sem kiadni. Magunknak kellett megoldanunk mindent, különben nem épül fel a ház. Volt, aki tudott kölcsön kérni, volt, aki kapott ötezer forintot a szüleitől, de ez sosem volt elég semmire.

– És végül mennyi idő alatt készült el a ház?

– Ha jól emlékszem, akkor az első házat '72 nyarán kezdtük el, és a rá következő év őszén, 1973-ban költöztünk be. Akkor kiderült, hogy rengetegen zsúfolódtunk össze, így '74-re már felépült a másik ház is…

– Minden orfeós beköltözött, aki kint akart élni?

– Így van. Nagyon sokan lettünk. Ezért le kellett választanunk felére a szobákat, hogy mindenki elférjen. Így alig volt több egy méternél a szobák szélessége, épp hogy befért egy ágy meg egy kis polc. Iszonyú kicsi volt! Először vegyesen laktunk, de aztán okosabbnak találtuk, ha a földszinten kapnak helyet a bábosok, mi pedig az emeleten. De volt egy úgynevezett „közös" is, ahol össze tudtunk jönni, és nagy politikai vagy elméleti vitákat lehetett tartani, nyűni egymást…

– Közben dolgoztál valamit? Hisz az „amatőr" színházból nem lehetett megélni.

– Többnyire építkezéseken dolgoztam, leginkább ebből tudtam pénzt keresni. De mindenki talált valami munkát. Laca egy ideig a hajógyárban dolgozott, aztán később a Zrínyi nyomdába ment. Nem jut eszembe, hogy Gaál Erzsi mit dolgozott, de neki is volt munkahelye. Mindannyian dolgoztunk valahol, így eléggé kimerülten érkeztünk a próbákra. Arra emlékszem, hogy sokszor előfordult, hogy Tamás üvöltözött velem, szidott, mert elaludtam. Amikor nekem kellett csinálnom valamit, akkor magamnál voltam, de

ha éppen nem én voltam soron, akkor bizony elszundítottam néha. Erre persze nagy csönd támadt, mire felébredtem. Vagy Tamás rám üvöltött.

– *Ezek szerint a próbákra csak az esték maradtak.*

– Igen. És sokszor belementünk az éjszakába is.

– *A hetvenes években az utazás is háromszor olyan hosszú volt, mint manapság.*

– Arra egészen pontosan emlékszem, hogy számtalanszor előfordult velem, hogy ülök a pilisborosjenői távolsági buszon, és arra ébredek, hogy alszom a mellettem ülő ismeretlen vállán. De nem mernek hozzám nyúlni, mert nem tudják, hogy mi van velem, részeg vagyok-e, vagy rosszul vagyok-e. Egyszer megtörtént velem az is, hogy álltam a hatos buszon a nagy tömegben, kapaszkodtam, és egyszer csak belezuhantam az előttem ülő nő ölébe. Annyira álmos voltam, hogy hirtelen elaludtam, és leesett a fejem. Be az orra elé, az ölébe. De nem értem hozzá, mert a zuhanásra fölébredtem. Valami hihetetlen érzés volt. Hát ilyenek történtek.

– *Tamásnak egyszerűbb munkája volt, mert akkor ő már szinkronrendezőként dolgozott.*

– Igen. De iszonyatos energiája volt Tamásnak. Annak ellenére, hogy nem úgy néz ki, mint aki fizikailag roppant erős lenne. De hihetetlen mértékben kivette a részét az építkezésből. Annyira, hogy az az ő fizikumához képest már talán túlzás is volt. De ő akarta ezt a házat, nagyon fontos volt neki, hihetetlen energiával csinálta. A szinkronban is éppen elég munkája volt. De az ő révén egy idő után mi is szinkronizálási lehetőségekhez jutottunk. Ez lehetővé tette, hogy abbahagyjuk az iszonyatosan kimerítő fizikai munkát. Mert én sokszor még feketéztem is az építkezéseken, meg máshol is vállaltam mindenféle alkalmi munkákat…

KÖZÖSEN ÉS KÜLÖN

Az Orfeo történetének fontos fordulópontja volt a két közösségi ház felépítése Pilisborosjenőn. Ám az egységre való törekvés mellett megjelentek a szakadások jelei is: sor került szakításokra, illetve az Orfeóból való kiszavazásokra. Eközben a bábcsoport újabb fontos előadásokkal jelentkezett. Az Orfeo további történetét nagy mértékben meghatározta az, hogy 1972 tavaszán rendőrségi vizsgálat indult ellenük.[1]

A pilisborosjenői közös ház előzményét az a szentendrei családi ház jelentette, ahol elkezdődött az Orfeo története, ahol megalakult a bábcsoport is. Szentendrére sokan jártak ki, sőt egyre többen kint is akartak élni, így lassanként a társaság kinőtte az épületet. Közben majd' minden orfeósnak volt valami munkája, „polgári foglalkozása" (vagy tanult valahol), így csak esténként lehetett szó próbákról, beszélgetésekről, vitákról. Ezeket különféle magánlakásokban igyekeztek megszervezni, de a helyek egyrészt szűkösnek bizonyultak, másrészt nem adták meg a tényleges közösségi élet lehetőségét: nem volt mód ott maradni, addig folytatni egy beszélgetést vagy a próbát, amíg tart a lendület, van gondolat, működik az inspiráció.

Így merült fel egy újabb közös ház ötlete, amely képes egyesíteni a magánélet és a közösségi élet tereit. A koncepció az volt, hogy mindenkinek – aki ott akar élni – legyen egy kis saját élettere, de ezek mellett legyenek közösségi terek is: a közös konyha és étkező mellett olyan nagyobb helyiséget képzeltek el, ahol az egész társaság össze tud jönni, beszélgetni, vitázni. Fontos igény volt az is, hogy legyenek műhelyek is a házban, ahová el tudnak vonulni a különböző csoportok dolgozni, próbálni.

Egy ügynökjelentésből az derül ki, hogy már 1972 legelején felmerült a házépítés ötlete. Mivel a bábcsoport Kőbányán próbált a Kőbányai Ifjúsági Klubban, ezért „Malgot megemlíti, hogy Kőbányán szeretnének egy, a tanács által eladott házhelyet vásárolni, ahol építhetnének a bábegyüttesben résztvevőkkel közösen egy házat." (Kárpáti 1972. 01. 28.) Malgot István ma már úgy emlékszik, hogy ő igazából nem akart házat építeni, erre őt csak rávették. Két orfeósra emlékszik (Forgács Péterre és Eskulits Tamásra), akik hosszan

1 Az Orfeóról szóló összefoglaló alapját az Orfeo-filmhez készített csoportos beszélgetés adja. Ha innen idézzük a történet szereplőinek gondolatait, véleményét, azt nem jelöljük külön, csak az egyéb forrásokat. A csoportos beszélgetésre 2008. november 22-én került sor Pilisborosjenőn. A beszélgetésen Bálványos Huba, Malgot István, Fábry Péter, Komjáthy Anna és Fodor Tamás vett részt, és ennek végül egyetlen részlete sem került bele az elkészült dokumentumfilmbe.

győzködték őt erről, és azt is ők vetették fel, hogy az egyik társuknak van egy telke Pilisborosjenőn, ahová lehetne építkezni.

Az építkezés 1972 nyarán kezdődött meg. Ebbe mindenki beleadta azt a keveset, amivel rendelkezett: fejenként ezer forinttal szálltak be az orfeósok (ez akkoriban kb. egy havi fizetést jelentett). Ezen túl számítottak mindenki fizikai erejére, munkájára és – akinek volt – a szakértelmére is (például az ácsipari tanuló Oszkay Csaba jártasságára az építőiparban). De sokan kitanulták menet közben a szükséges szakipari feladatokat, Fodor Tamás például azt meséli, hogy ő a kisebb lakatos munkáknak lett a „szakértője". A pilisborosjenői ház szinte teljes egészében kézi munkával épült, egyetlen NDK-s fúrógépet leszámítva nem használtak semmiféle gépet, még a betont is kézzel keverték. (Egy nincstelen országban, amikor nem volt senkinek semmije, általában így épültek a családi házak: kalákában, kölcsönös baráti segítségekkel, hosszasan, személyes munkával, úgy, hogy nemcsak arra nem volt pénze senkinek, hogy szakmunkásokat fogadjon, de még építőanyagra sem igazán telt.) A pilisborosjenői ház 30x30x60-as salakbeton blokkokból épült fel, amelyeket maguk az orfeósok öntöttek ki és tömtek meg márgás anyaggal, hogy valamennyire szigeteljenek. Amikor a blokkok egy része elkészült, ezt kínálták fedezetként az OTP-nek, hogy kölcsönt vehessenek fel, amiből aztán újabb anyagot tudtak vásárolni a további építkezéshez.

Gerillaként viselkedni

Bár Malgot elismerte, hogy szükség volt a házra, sok mindent megoldott (volna) az Orfeo életében, de utólag már úgy véli, hogy az építkezés végül több kárt okozott, mint amennyi hasznot hajtott. Ugyanis ő gyakorlatilag úgy irányította az építkezést, mint egy diktátor, és ez szembement az Orfeo céljaival, sok mindenkit ellene fordított. Kijött például az építkezésre a bábcsoport – meséli Malgot –, és egy nap alatt megtömtek hatvan blokkot. Ettől kezdve ez lett a norma, míg korábban más csoportok tagjai csak nyolc-tíz blokkot tömtek meg egy nap. De maga Malgot is – miközben határozottan megmondta, hogy kinek mi a dolga, és számon is kérte rajtuk – nagyon keményen dolgozott az építkezésen.

Mindent meg kellett szervezni az építkezésen, és ez valóban a legkeményebb sztálini módszerekkel történt – erősítette meg Fodor Tamás is. Ezekre a diktatórikus módszerekre sok ember ráment – tette hozzá Komjáthy Anna. Ő is úgy látja, hogy sok személyes konfliktus kiindulópontja lett ez az időszak, és sokan azért távolodtak el Malgottól, mert nem tetszettek nekik a vezetői módszerei. Nem az volt a baj, hogy mi történt az építkezésen, hanem az, hogy milyennek láttuk a világot – magyarázta Fodor Tamás. Ha a világot egy teljesen ellenséges konglomerátumnak látjuk, és azt mondjuk, hogy minden egyes mozzanata ellenséges, akkor nem lehet másképp viselkedni, csak gerillaként, szabadcsapatként. Abban van az igazi felelősségünk (leginkább talán Malgotnak), hogy ezt a feltételezett helyzetet igazivá tettük, és úgy is viselkedtünk. És ez nem csak az építkezésre volt jellemző. Például az ideológiai csoport azt is előírta, hogy mit olvassanak az orfeósok. A kötelező olvasmányok jegyzéke Gladkov *Cement*jétől Max von der Grünig[2] számtalan baloldali író művét tartalmazta.

2 Fjodor Gladkov (1883–1958) szovjet szocialista realista író. Első jelentős regénye az 1925-ben írt *Cement*, amely a forradalom utáni átmenetről szól. Főhőse Gleb Chumalov, a Vörös Hadsereg hős katonája, aki a szülővárosába visszatérve részt vesz a cementgyár átalakításában. „A nép elsöpörte a cári önkényuralmat, de vajon meg is tudja-e tartani a hatalmat, hogy a »hétköznapok hősiességének« még nagyobb erőfeszítésével létrehozza az új társadalmat?" – írja az 1964-es magyar kiadás fülszövege.
Max von der Grün (1926–2005) az NSZK-ban élő német író, aki munkásként dolgozott és munkás témájú műveket alkotott. 1967-ben jelent meg magyarul a *Lidérc és fény* című regénye. Ennek fülszövegében ez olvasható: „A regény főhőse Jürgen Fohrmann, bányász, megismerkedik a »gazdasági csoda« világának egész fonákjával: a kétkezi, cipekedő munka gondtalanságától a naponta véres áldozatokat követelő fejtési automaták kezelésével járó halálfélelmen át az öngyilkos unalomérzésig, melybe a modern tömegtermelés szalagrendszere kergeti a munkást, a csábító hitelakcióig, melyek lassanként teljesen kiszolgáltatottá teszik életét."

Malgot szerint elsősorban a fiatalkori Marx és Gramsci írásainak a tanulmányozása volt fontos. Marx 11. Feuerbach tézisére hivatkozik, amely szerint „a filozófusok a világot csak különbözőképpen *értelmezték*; de a feladat az, hogy *megváltoztassuk*". Ennek két összetevője fontos: egyrészt hogy jöjjünk tisztába ezzel a világgal, hogy mi is az, amin változtatni kell, másrészt – miközben változtatunk – mi is változzunk. Ennek egyik legfőbb eszköze a közösség, mert nem tudunk megváltozni és változtatni, ha nincs körülöttünk közösség. Mindehhez azt is hozzátette, hogy ekkor már jelentkezett az Orfeo egyik legnagyobb gyengesége, hogy határozottan szétszakadt egy értelmiséghez közeli társaságra, akik értették például azt, amit Tordai Zádor mondott (aki gyakran vett részt az Orfeo összejövetelein), másrészt az Orfeo azon tagjaira, akik a vitákon szerették magukat egyszerű, mezei polgároknak nevezni. Sok ember úgy került az Orfeóba és játszottak is az előadásokban, hogy nem mindig értették, mit is játszanak. Elsősorban ezért szerveztünk vitaköröket, tanulóköröket, ahol olvasni tanulni kellett – mondta Malgot –, és ezért jött létre az ideológiai csoport is, amelynek legfontosabb figurája Lóránt Zsuzsa volt. Próbáltuk elérni azt, hogy az emberek értsék a körülöttük lévő világot, és ne csak játsszanak azokban az előadásokban, amit néhány vezető elképzelt. A legnagyobb kudarcunk az – ismeri el Malgot –, hogy mindez nem sikerült.

Szakítások, kiszavazások

Időközben nemcsak az egységre való törekvés szándéka vált határozottá – amely a közös házban csúcsosodott ki –, hanem egyre inkább érzékelhetővé váltak az Orfeóban a szakadás jelei is.

„A kis Fábri", Fábri Péter író úgy emlékszik, hogy ő az egyre erősebb beszorítottság élményét élte meg, ami szerinte a galerikban átélhető nyomáshoz hasonlított. Szemléletes példaként egy film vitáját említette, amikor is egy akkoriban híres filmrendezőnek, Gillo Pontecorvónak[3] az egyik új filmjét beszélték meg. Ez 1971-ben jelent meg a magyar mozikban, s egy 19. századi gyarmati lázadást dolgozott fel.[4] Malgot távollétében arra jutottak, hogy milyen jó ez a film. A visszatérő Malgotot viszont annyira felháborította, hogy a többieknek tetszett a film, hogy összehívott egy újabb filmvitát, ahol el kellett ítélni a filmet. (Orfeo)

3 Gillo Pontecorvo (1919–2006) olasz filmrendező. Legjobb filmje *Az algíri csata* (1966), amely bemutatásának évében elnyerte a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon az Arany Oroszlánt.

4 A *Queimada* című filmről van szó (melyet magyarul a *Tűz! - Queimada lázadói* címmel játszottak). Az 1969-ben készült olasz-francia film főszereplője Marlon Brando volt.

Hasonló élmények nyomán Kamondy Ágnes úgy emlékszik, hogy „művészi kérdésekben többségi döntések születtek, az egyéni felelősség elveszett, és az eszme újra rátelepedett a művészi munkára. A szuverén művészegyéniségek egyre nehezebben fogadták el a csoportdöntéseket, és kiléptek." (Kamondy) Zsigmondi Ágnes úgy fogalmazott, hogy azokon kívül, akik az Orfeo körül mozogtak, nem nagyon voltak más barátaik, mert a vezetők azt sugalmazták, hogy az Orfeón kívül nincs élet, értelmes dolgokat csak a csoporton belül lehet csinálni. (Orfeo) Így a legtöbbjük számára traumát jelentett az Orfeóval való szakítás.

Az egyik ilyen történet Fábri Péterrel történt meg. 1971 szilveszterén Malgot azt találta ki, hogy ne bulizzanak, hanem közösen értékeljék az előző évet. Malgot megtartotta az expozéját, amihez hozzá kellett szólni. Mindez egyre kevésbé tetszett a „kis Fábri"-nak, és egyszer csak kirohant az egész ellen. Emlékei szerint valami olyasmit mondhatott, hogy nem nézhetjük folyton a köldökünket, nem elemezhetünk mindent, mert élni is kellene, az életöröm is nagyon fontos. Bálványos Hubában is mélyen megmaradt ennek a szilvesznek az emléke. Kemény vitát tartottunk, mert „mi így ünnepeltünk" – mesélte. De egyszer csak felállt zokogva a „kis Fábri Péter, és azt mondta, hogy »játszani is engedd szép komoly fiadat«. Ezt nagyon megjegyeztem" – mondta. Fábri Péter szerint a „felszólalása" után Malgot vezetésével az egész társaság elítélte őt, bár nem mindenki szólalt meg. Ott lényegében eldőlt, hogy kilép az Orfeóból, talán ezt be is jelentette, de a nyilvánosság előtt elsírta magát, mert neki is nagyon fontos volt, hogy tartozzon egy közösséghez, ám egyre erősebbnek érezte a nyomást, ami ránehezedett. (Arra is emlékszik, hogy az eset után egyedül Gaál Erzsi ment oda hozzá vigasztalni.) (Orfeo)

A következő fontos szakításra 1972 tavaszán került sor. A zuglói klubban zajlott egy értekezlet, ahol a zenekar több tagját és Komjáthy Annát távolították el. Komjáthy Anna arra emlékszik, hogy nem értette, hogyan jönnek a többiek ahhoz, hogy kiszavazzák őt az Orfeóból, hiszen ő már akkor tagja volt a társaságnak, amikor a többiek még azt sem tudták, hogy egyáltalán létezik. De nem emlékszik pontosan, hogy ki ellen is zajlott a szavazás. Az is lehet, hogy csak ő és Nemes István Egon (zenekari tag) került terítékre, a többiek pedig a velük való szolidaritásból távoztak. Sass Vali[5] képzőművész úgy emlékszik, hogy Forgách András (zenekari tag), a testvérét, Fogács Pétert, valamint Eskulits Tamást (mindketten képzőművészek) távolították el, és Zsigmondi Ágnes is akkor szállt ki az Orfeóból. (Orfeo) Malgot mindezt úgy értelmezte (főleg Forgácsra és Eskulitsra gondolva), hogy leszakadt az Orfeo ultrabal része, és ezzel párhuzamosan a zenekarban is elindult egy bomlási folyamat.

A zenekarnak hatalmas érvágást jelentettek a távozások, mert a tagság fele kilépett. Ráadásul épp felfelé ívelő szakaszban voltak, szép sikereket arattak egy berlini fesztiválon. (A zenekar tagjai közül 1972-ben Vas János, Dabasi Péter és Lantos Iván két másik zenésszel megalapította a Vízöntő együttest. 1974-ben Dabasi és Lantos a szintén volt orfeós Zsigmondi Ágival és Szőke Szabolccsal, valamint másokkal megalapították a Kolindát, amely a 70-es évek második felében Franciaországban három fontos és maradandó értékű lemezt vett fel.) Fábry Péter szerint azért jelentett fordulópontot az, hogy ezek az emberek

5 Sass Valéria (1950) 1977-ben szerzett diplomát a Magyar Képzőművészeti Főiskolán. Számtalan csoportos és egyéni kiállításon vett részt. Több köztéri munkája látható itthon és Németországban. Kedvelt anyagaiból, többnyire fekete-fehér napilapokból és fából építi szobrait, installációit.

eltűntek az Orfeóból, mert a bábcsoport és a színházi stúdió ezek után kezdte igazán komolyan venni a munkáját – úgy is, mint szakmát.

A bábcsoport előadásai

Az *Etoile*-lal nagyjából párhuzamosan készült a bábcsoport egyik legfontosabb előadása, a *Mockinpott úr*.

„A Nagyvilágban olvastuk a darabot – mondja Malgot István, az Orfeo vezetője –, s nyomban eldöntöttük, hogy színpadra visszük. Elképzeléseink hosszú beszélgetések során formálódtak. Arra gondoltunk, hogy a báboknak mindenféle mozgást meg kell csinálniuk; tudjanak ugrani is, a levegőben úszni. Ezért a bábjáték egy japán formáját választottuk: minden bábot két ember mozgat, az egyik a kezét és a fejét, a másik a lábát, Ezt csak fényutcás, fekete színpadon lehet megoldani. Elkészítettük a bábokat, és hozzá elkészítettük a színházat is. Weiss szövegét magnóról akartuk lejátszani, de úgy éreztük, így »túlbeszélt«, unalmas lesz az előadás. »Faragni« kezdtük a szöveget, így sem volt jó. S akkor próbáltuk meg bábmozgatásssal, szöveg nélkül kifejezni a jelenetek lényegét. Hanghatásokra persze szükség volt. A hegedűs szinte együtt él a bábokkal, figyeli, mi történik a színpadon, s alkalmazkodik hozzá, állandóan improvizál" – olvassuk egy korabeli cikkben. (torda)

Az elkészült bábszínházi adaptációról ezt olvassuk a korabeli szaklapban: „Az eredeti színjáték jeleneteit – szöveg nélkül – új sorrendben, képekben komponálva, a szereplőket típusokra redukálva ültették át bábszínpadra. A mű egyetlen pontján hangzik el szöveg, az is magnóról: az első, második, harmadik figura véresen szatirikus kiáltványát élő személyek – csak kéz és fej – jelenítik meg. A kisember bukdácsolása, megpróbáltatásai, vaksága – mely meggátolja, hogy helyzetének mozgatórugóit felismerje – s a többszöri fejcserékkel jelzett irreális lázadása a báb eszközeivel maradéktalanul ábrázolható." (Nánay 1973)

„Nem véletlen, hogy Mockinpott úr és társai annyira »élnek«, olyan kifejezőek: a bábok tervezői és kivitelezői: Komjáthy Anna grafikus és Englert Judit szobrász, mindketten az együttes alapító tagjai. És a »mozgatók«: Németh Ilona és Sass Valéria a Képzőművészeti Főiskolára, Liliom Károly, Szalma János és Tóth Andrea a Képzőművészeti Gimnáziumba jár. Endrődi Júlia és Lichner Magdolna »csak« gimnazista. A hegedűs, Gaál Éva a Zenei Gimnázium növendéke." (torda)

Az előadás 1971 októberében részt vett a II. Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztiválon, ahol „rangos külföldi együttesek jelenlétében ők aratták a legrangosabb sikert". (torda) „A szakvélemény szerint az Orfeo előadása volt a »legbábosabb«. Igen sok dolgot átértékelve hozott a közönség elé, a jövőt illetően mindannyiunk tanulságára" – írta Kós Lajos, a Bóbita vezetője. Ezzel a szerepléssel, amely külföldi meghívásokat is hozott, az Orfeo az amatőr bábmozgalom legjobb együttesei közé került (a Bóbita és az Astra mellé), egy olyan korszakban, amikor hivatásos együttesként csak az Állami Bábszínház működött.

A *Mockinpott úr*tól gyökeresen eltérő jellegű volt a bábcsoport ekkoriban látható másik produkciója, a *Gyerekjátékok* című „asszociációs játék". (Erre az Orfeo-ügyről szólva térünk ki részletesebben.) Az Orfeo bábegyüttes technikájáról ezt írja a színházi szaklap cikke: „Az együttes az úgynevezett fényutcás bábjátékmódot alkalmazza, a bábokat egyidejűleg a Wayang (pálcikás) és a kesztyűs technikával mozgatják. A bábuk és a tárgyak – természetesen saját tervezésűek és kivitelezésűek – pompás megfigyelő képességről és ka-

rakterizáló hajlamról tanúskodnak. A csupasz emberi kéz, illetve fej megjelenése a bábok között mindkét darabban ellenpontozó hatású, és lényegében a bábok világával szemben a mozgató, az ismeretlen, az ellenséges szerepét tölti be." (Nánay 1973)

Tájékozódási pontok

A bábcsoport következő munkái közül Fábry Péter a *Tékozló országot*[6] tartja a legfontosabbnak, mert először itt jelent meg a nemzeti problematika egy plebejus nézőpontból. Az előadásba úgy kerültek bele különféle paraszti tárgyak, hogy milyen érzetek kötődhetnek hozzájuk egy szegényparaszti rétegben, így nem nemzeti ereklyeként hatottak, inkább egy sors szimbólumaiként. Az előadásban is így lettek megjelenítve, mert az Orfeo művészetét – minden művészeti ágban – a legszegényebbek, a legelesettebbek felé való nyitottság és a velük való szolidaritás határozta meg.

A „*Tékozló ország*: Dózsa siratója" – mondja az előadásról Tordai Zádor. „A zene, ami a darabot átfogja, keserves. Az egész darab a széthullott közösségek világát siratja. Azt a világot, amelyet sóvárogva szeretne az ember megidézni: talán ezért lett újra becse a népművészetnek. … A városok fordulnak ma a népi felé: ezért. És egy olyan kultúra keresése, amely emberi akar lenni, és amely kultúraként lehet egységes. Szétválások tagadása, az egyetemes és a közvetlen külön való létének tagadása: annak tagadása, ami a kultúra betegsége mindig." „De az Orfeo Együttes e műsora, amikor az elmúlt közösséget siratja, amikor körültapogatja a tárgyakat, éppen ezzel nyúl a közös után. Éppen az elsiratásban, ennek módjában: történik valami, létezik, mert állandóan újraszületik valami." (Tordai 240–241.)

Malgot is az Orfeo egyik legfontosabb darabjának tartja a *Tékozló országot*, amely új tájékozódási pontokat nyitott. Ekkor jutott el a gondolkodásunk oda – mondta Malgot –, hogy nem lehet szétválasztani a forradalmiságot a néphez való kötődéstől, mert akkor az előbbi csak egy eszme marad, csupán radikálisok szobában ülő forradalmiságát jelentené. Ekkor megpróbáltunk leszámolni ezzel, miközben az Orfeo körül ott voltak a szobaforradalmárok is. Bukásunk egyik fő okát is ők jelentik – véli Malgot. Az új tájékozódási pontok között Malgot István a Huszonötödik Színházat[7] nevezi meg, amiről azt tartja, hogy

6 „Az új műsor Juhász Ferenc *A tékozló ország* című elbeszélő költeményéből készült. De annak nem annyira verbális anyagát használja fel, mint a vers belső dinamikáját és dallamát" – írta egyik III/III-as jelentésében Molnár Gál Péter. In Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan" Luzsnyánszky dosszié.* Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004. 170. o.

7 „A 25. Színházat 1970-ben Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő hozta létre, 1978-ban pedig beolvadt a Népszínház elnevezésű konglomerátumba. Rendhagyó színháznak számított: hivatásosnak amatőr, amatőrnek hivatásos. Nem volt saját épülete (az Újságíró Szövetség székházának emeletén talált helyet magának), nem játszott minden este, előadásainak egy részét vidéki turnékon adta elő olyan falvakban, tanyaközpontokban, ahol az emberek nem, vagy csak elvétve láttak színházat." „Sokan ugyanúgy magukénak érezték ezt a társulatot, mint azokat az együtteseket, amelyek ugyanabban az időben indultak vagy teljesedtek ki, s alapját képezték az akkori ifjúsági színházi kultúrának. Csakhogy időközben a Halászék, az Orfeo, a Manézs, a Szegedi Egyetemi Színpad, az Universitas (hogy csak a legfontosabbakat említsem) felőrlődött, a 25. pedig tovább élt. Ez egyrészt sokakat gyanakvással töltött el, hiszen furcsa volt ez az állam és a párt által legalizált (kvázi) másként gondolkodás, ▶

Fodor Tamás színházán kívül akkoriban ez volt az egyetlen létező avantgárd színház, ami ugyanúgy változtatni akart a világon, mint az Orfeo. Csak ezt nem gerillaként, hanem a hatalom egy részével való szövetségben tette, miközben határozott maradt a hatalom szélesebb, dogmatikusabb részével való szembenállása.

Azok a fiatalok, akik az Orfeo előadásaira jöttek, elzarándokoltak a Huszonötödik Színház előadásaira is – véli Malgot. Az ottani művészek, Berek Kati, Szigeti Károly, Györgyfalvay Katalin a kor kiemelkedően fontos alkotói voltak. Györgyfalvay Katalin[8] például a magyar népi tánc elemeiből európai szintű táncszínházat hozott létre. Fábry ehhez azt teszi hozzá, hogy Györgyfalvay nélkül a Jancsó-filmek sem születtek volna meg. És ahogy Bartók a magyar népzenét az egyetemes zene részévé tette, ugyanígy emelte Jancsó a speciális magyar értékeket az egyetemes emberi kultúra részéve.

A Huszonötödik Színházhoz való közeledést azonban nem mindenki fogadta el az Orfeóban, és éles viták dúltak a társaságon belül ezekről a kérdésekről. Voltak olyan csoportok, amelyek Brook *Marat halálát*[9] vagy Jancsó *Még a kér a népjét* is fasisztoid alkotásnak tartották – mondja Malgot. De voltak az Orfeo körül olyan eszmeileg sokra tartott csoportok is – elég Imre Katalin[10] író csoportját említeni –, amelyek például Derkovitsot[11]

másrészt ugyancsak sokak számára ez az együttes jelentette azt a színházi másságot, ami még megmaradt." Nánay István: A 25. *Beszélő* 1998. 5. sz.

8 Györgyfalvay Katalin (1937–2012) a Néphadsereg Központi Művészegyüttesnek hivatásos táncosaként kezdte pályáját (1954–56), majd az együttes feloszlatása után (1957–62 között) a Novák Ferenc vezette Bihari János Táncegyüttes asszisztense volt. 1962-ben férjével, Szigeti Károllyal együtt átvették a Vasas Táncegyüttes irányítását, amelyet a hazai amatőr néptáncmozgalom vezető társulatává tettek. 1970-ben elvégezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola koreográfus-rendező szakát, majd az Állami Balett Intézet 1971-ben beindított néptánctagozatának vezető tanára lett Tímár Sándor mellett. 1978-ban megalakult a Népszínház Táncegyüttese, amelynek nyugdíjba vonulásáig, 1988-ig vezetője és koreográfusa volt. „Mi a néphagyomány szavaiból igyekszünk olyan hagyományt kialakítani, mely mai érzelmeinkről és indulatainkról beszél" – írta az együttes műsorfüzetébe Györgyfalvay. Ugyanitt a következőt írja Gyurkó László: „Györgyfalvay Katalin művészete azt tanúsítja, hogy a néptánc, a népzene nem nemzeti ereklye, melyet vitrinben kell őrizni. Szép anyanyelvünk, amit használni kell és lehet." (Idézi Érdi Sándor: Tánctársulat – feladat nélkül. In *Stúdió '81–'84*. RTV–Minerva, Budapest, 1986. 357–58. o.

9 Peter Weiss színdarabjának a Royal Shakespeare Company által bemutatott előadásából, melyet Peter Brook rendezett, 1966-ban készült filmes átirat.

10 Imre Katalin (1923–1989) a kommunista rendszer egyik legelkötelezettebb híve volt, aki 1956 után belépett a Munkásőrségbe, és a kemény fellépést támogatta. Maga köré gyűjtött más fiatal kommunista írókat és költőket is, 1958-ban látott napvilágot közösen készített antológiájuk, a *Tűz-tánc*. Mivel Imre a vietnami, az észak-koreai és a kínai követségre is járt fogadásokra, a vezetők attól tartottak, hogy illegális kommunista pártot akar létrehozni, ezért ráálltak az állambiztonsági szolgálatok, és a lakását teljesen bepoloskázták. Imre annyira hitt a szocializmusban, hogy a harmadik Magyar Köztársaság kikiáltásakor 1989. október 23-án kiugrott az ablakon és meghalt. A titkosrendőrségi megfigyelését Ungváry Krisztián tanulmánya dokumentálta (*Szélsőbaloldali társaság: Imre Katalin és körének megfigyelése* In Tabajdi Gábor–Ungváry Krisztián: *Elhallgatott múlt. A pártállam és a belügy. A politikai rendőrség működése Magyarországon 1956–1990.*) A *Tűz-tánc* antológia születésével Nyerges András önéletrajzi regénye, a *Tévelygések kora* foglalkozik.

11 Derkovits Gyula (1894–1934) festő és grafikus. Dózsáról készített sorozatát az Orfeo bábcsoportja felhasználta az *1514* című előadásához.

sem tartották elég forradalmi képzőművésznek. Ezek Malgot szerint rendkívüli módon hozzájárultak az Orfeo fellazulásához. Végül is egy ponton nem sikerült szintézist teremteni a népiség, forradalmiság és egy erősebben baloldali szemlélet között, amely szintén hozott létre jó műveket. Elkezdődött az Orfeo körüli csoportok leszakadása.

Rendőrségi vizsgálat

Fodor Tamás szerint mindez összefügg azzal is, hogy közben a társadalomban is megjelentek hasonló törésvonalak. Megerősödött a szakszervezeti ellenzék, amely tönkretette a reformisták által pártfogolt új gazdasági mechanizmust[12]. Mindez összefüggött azzal is, hogy az Orfeót hogyan ítélték meg, és azzal is, hogy az Orfeóban szereplő emberek miképp látták biztosítva a saját további életüket.

Az Orfeo további lazulásához hozzájárult az is, hogy 1972 késő tavaszán rendőrségi vizsgálat indult az Orfeo ellen. Ennek közvetlen kiváltó oka az volt, hogy az egyik vitaestre meghívtak valakit, aki – a családi barátként őt ajánló orfeós szerint – sokat tud '56-ról. Kiderült, hogy Hollós Ervin[13] volt a meghívott, a politikai rendőrség egykori második embere, a megtorlások egyik irányítója, aki több könyvében[14] is úgy állítja be '56-ot, hogy az a söpredék felkelése volt. Miután az orfeósok vitába keveredtek vele, Hollós úgy távozott, hogy ez egy új Petőfi Kör[15], amit fel kell számolni.

12 A 60-as évek közepétől Nyers Rezső (1923–2018) koordinálásával kidolgozott, majd 1968. január 1-től bevezetett gazdaságirányítási reform. Egyrészt csökkent benne a központi tervezés szerepe, s nőtt a vállalati önállóság, másrészt liberalizálódtak az árak, azaz a hatóságilag rögzített árak mellett bizonyos termékek árai a piaci keresletnek megfelelően alakulhattak. A központilag előírt bérek helyébe is bizonyos korlátok között egy dinamikusabb, vállalati szabályozású bérezés lépett. A pluralizmus csírái is megjelentek a gazdaságban: az állami, a szövetkezeti, az ipari és a kereskedelmi vállalatok, az egyéni kisgazdaságok, a magánkisipar egyenjogúságát nemcsak papíron, hanem a gyakorlatban is érvényesítették. A reformokat a Gáspár Sándor által vezetett szakszervezetek keményen ellenezték, majd a politikai elit is meghátrált. Az 1970-es évek elején a gazdasági reform lefékeződött, a gazdaságpolitikában anélkül következett be a visszarendeződés, hogy kimondták volna az új gazdasági mechanizmus felfüggesztését.

13 Hollós Ervin (1923–2008) 1957 júniusától rendőr-alezredesként a BM II/5. alosztályának helyettes vezetője volt. A szervezet a „belső reakció elhárításával" (azaz a Kádár-rendszer ellenzékének felszámolásával) volt megbízva. Az egykori csendőrség régi tagjai közül többen részt vettek az 1956-os forradalomban is. Erre a tényre építette Hollós a „fasiszta irányítású, szervezett ellenforradalom" ideológiai koncepcióját. 1958-ban Hollós intézkedett a Petőfi Kör prominens tagjainak köröztetéséről és elítéltetéséről is. 1962-ben – a Kádár-rendszer konszolidációja után – Hollóst (több hasonló társával együtt) elbocsátották a Belügyminisztérium állományából. Ezután a Művelődésügyi Minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Osztályának helyettes vezetőjévé nevezték ki. Másodállásban egyetemi tanárként a Budapesti Műszaki Egyetemen oktatta a politikai gazdaságtan és a tudományos szocializmus tantárgyakat. Belügyi kapcsolatai természetesen megmaradtak.

14 Hollós Ervin: *Kik voltak, mit akartak?* Kossuth Kiadó, Budapest, 1967; Hollós Ervin–Lajtai Vera: *Köztársaság tér 1956*, Kossuth Kiadó, Budapest, 1974, 1977; Hollós Ervin–Lajtai Vera: *Drámai napok, 1956. október 23. – november 4.* Kossuth Kiadó, Budapest,1986.

15 A Petőfi Kör 1955 márciusában alakult. Azzal a céllal hozták létre, hogy a kommunista párt ifjúsági szervezetén belül vitafórumot teremtsenek fiatal kommunista értelmiségiek számára. Olyan témakörök, reformelképzelések megvitatását tervezték, amelyek révén szakítani lehet a sztálinista rendszer örökségével. A legnagyobb hatású vita az 1956. június 27-én rendezett sajtóvita volt a Tiszti Ház Váci utcai nagytermében, amelyet az épület több helyiségében és az udvaron elhelyezett hangszórókon 6-7 ezer ember hallgatott végig. Az ülés spontán tüntetésbe torkollott, miután a vitában Déry Tibor és Losonczy Géza követelték a sajtó szabadságát, a Rákosi-féle vezetés távozását és Nagy Imre visszatérését a pártvezetésbe.

Hollós látogatása után egy hónappal megindult a rendőrségi vizsgálat, Malgotot elhurcolták a Képzőművészeti Főiskoláról az államvizsgájáról, amit csak egy év múlva tehetett le. Körülbelül negyvenszer hallgatták ki. Elsősorban az ifjúság megrontásával vádolták, aki szembefordítja a fiatalokat a családjukkal, szétzilálja a szülőkkel való viszonyukat, és kommunában való együttélésre kényszeríti őket. Mindehhez találtak olyan felnőtteket is, akik jegyzőkönyvbe mondták tanúvallomásként, hogy az Orfeo a kínai néphadsereg segítségével akarja megdönteni a magyar államrendet. De nemcsak szülőktől sikerült terhelő tanúvallomásokat szerezni, hanem a közösségben fellelhető elégedetlen és sértődött emberek között is voltak olyanok, akik hajlandóak voltak azt mondani, hogy őket kényszerítették a kommunában való együttélésre.

A rendőrségi vizsgálatot Wágner György, a poltikai rendőrség tagja vezette. A kihallgatások módszere miatt az Orfeo-tagok 1972. július 25-én levelet írtak Kádár Jánosnak és Aczél Györgynek: „A kihallgatáson Wágner György elképesztően cinikus légkört teremtett. Nyomdafestéket nem tűrő nyelvezetet használt, és fenyegette a kihallgatott tanúkat. Amikor az egyik tanú szót emelt a bánásmód ellen, azt válaszolta, hogy itt csak neki hisznek. Benkő Éva, a Kőbányai Ifjúsági Klub vezetője (párttag) is szót emelt a durva bánásmód ellen, neki Wágner azt válaszolta, hogy ilyenek a rendőrségi módszerek. A kihallgatási módszer az egyik tanú teljes idegi kimerültségét eredményezte, de miután ez a tanú panaszt emelt a Belügyminisztérium párttitkáránál, a hang valamelyest javult, nem függetlenül attól, hogy a nyomozásba bekapcsolódott Orgovány Sándor rendőr hadnagy, akinek viselkedése a tanúk egybehangzó állítása szerint tárgyilagos és emberséges. Wágner György az emberek meggyalázásának elképesztő módjait választotta. Például az egyik tanúnak leírhatatlan módon mesélte el, miként vette el Malgot István annak a lánynak a szüzességét, akivel pillanatnyilag a tanú él. A kihallgatott fiatalokat megpróbálta Malgot ellen hangolni, s ha ez nem sikerült, közölte velük: Malgot mellett fognak ülni a vádlottak padján.

A szülőket és gyerekeiket egymás ellen hangolták, hamis információkat mondtak a tanúknak (például az egyikkel el akarták hitetni, hogy annak a lánynak szülei, akivel szerelmi viszonya van, feljelentették őt betörésért, amiből egy szó sem volt igaz. Egy másik szülőt arra akartak rávenni, hogy követelje Malgot István eltávolíttatását munkahelyéről.)

Malgot »okirathamisítására« úgy akart bizonyítékot szerezni, hogy a kőbányai tanács egyik dolgozóját hamis adatközlésre szólította fel, amit azonban ő megtagadott. A kihallgatott fiataloknak minden jegyzőkönyvbe felvett szó igazáért meg kellett küzdeniük, ugyanis a kihallgatók nem a tanúk szavait, hanem a maguk értelmezését diktálták jegyzőkönyvbe. Ezen az sem változtat, hogy az utóbbi napokban már magnófelvétel is készült a kihallgatásokon. Fenti állításainkat bármikor igazolni tudjuk. Ezek a tények megdöbbentették és elkeserítették az orfeósokat. Mi, akik emberi bánásmódhoz, őszinte, nyílt vitákhoz voltunk szokva, védtelenül állunk egy olyan eljárás előtt, amely véleményünk szerint nem bűncselekmény felderítésére, hanem valamiféle bűncselekmény konstruálására irányul." (Nánay 1998)

Végül a rendőrségi vizsgálat eredménytelenül zárult. Három hónapi, többször meghosszabbított nyomozás után az ügyészség határozata megállapította, hogy az ifjúság elleni bűntett gyanúja nem igazolódott be. Ugyanakkor „hat személy – köztük Fodor Tamás és Malgot István – rendőrhatósági figyelmeztetést kapott csoportos összejöveteleken hangoztatott társadalomellenes nézeteik miatt; megakadályozták, hogy Malgot István diplomáját időben megszerezze és a Képzőművészeti Alapba, valamint a Fiatal Képzőművészek Stúdiójába felvételt nyerjen; az együttes képzőművészeti jellegű munkáiban közreműködő Bálványos Hubát főiskolai tanári állásából átszervezés címen elbocsátották, a TV *Galéria* című adásában való szereplését megakadályozták; az Orfeo tagjaira a Magyar Rádió és Televízió elnökhelyettese nem hivatalos szilenciumot rendelt el; a sajtóban kritika vagy beszámoló az Orfeóról nem jelenhetett meg, vagy ha mégis megjelent, írójukat szankcionálták". Ennek egyik jele, hogy a *Színház* 1972. novemberi számának címlapján a lap témái között még szerepel „az Együttesek együtt: az Orfeó" cím, „az anyagot azonban a belíveken már hiába keresi az olvasó", Nánay István cikkét ugyanis felsőbb utasításra ki kellett venni a lapból. Emellett „több középiskolában eltiltották a gyerekeket az Orfeo-előadások látogatásától". (Nánay 1998)

De ezzel az ügy még korántsem zárult le.

A másik ház

Közben épült tovább az orfeósok háza Pilisborosjenőn. Még kész sem volt teljesen, amikor 1973-ban beköltöztek a színházi és bábcsoport tagjai. Azonban hamarosan kiderült, hogy egy ház nem is elég nekik, mert annyira sokan vannak, hogy szükség lenne egy újabb építkezésre is. Szerencsére a szomszéd telek épp eladó volt, így megvették, és elkezdték a másik ház építését is. Közben növekedtek a feszültségek a két csoport között, ezért – míg korábban azt gondolták, hogy vegyesen fognak élni a két házban – úgy döntöttek, hogy az első ház legyen a színházi csoporté, a második pedig a bábosoké.

Források:

Az Orfeo csoport. Dokumentumfilm. *Duna Műhely, Mediawave 2009.* Rendező: Nemes István, Fábry Péter. 2009. 104 perc.

„Néztem ezeket az elsárgult dalszövegeket". Kamondy Ágnessel beszélget Marton László Távolodó. *Magyar Narancs* 2011. 18. sz.

Kárpáti Emese fedőnevű ügynök jelentése. 1972. 01. 28. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára. M-38310 munkadosszié.

Kós Lajos: A nemzetközi felnőttbábfesztivál után. *Népművelés* 1971. 12. sz.

Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színházi nyelv. *Színház* 1973. 11. sz. 31–34. o.

Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével). *Beszélő* 1998. 3. sz.

(torda): Mockinpott úr a bábszínpadon. Jegyzetek az Orfeo együttesről. *Ország-Világ* 1972. február 16.

Tordai Zádor: „Amatőrök" dicsérete. In Tordai Zádor: *Legyünk realisták. Esszék, tanulmányok.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1977. 248 o. 224–248.

A SZÍNPADRA IS ELHOZZUK AZ ÉLETÜNKET

1972 végén a Ganz-MÁVAG Művelődési Házban készült az Orfeo Stúdió harmadik előadása, a Szüret. De itt csak zárt bemutatót tarthattak belőle. A produkció végül 1973 januárjában az újpesti Duna Művelődési Házban került közönség elé, ahol márciustól sorozatban játszották. A darabot – egy valóságos 1848-as történet alapján – Halmos Ferenc írta. Fodor Tamás rendezése olyan közegbe helyezte a történetet, amely az orfeósok pilisborosjenői építkezésére utalt.

– Mi történt veletek a Vurstli bemutatója után?

– A legfontosabb változás, hogy el kellett mennünk a Kinizsi utcából, mert fölmondtak nekünk…

– Miért?

– Ez is egy hosszú történet. A Kinizsi utcában nemcsak játszottunk, hanem hetente klubot is csináltunk. Ez volt az Angela Davis klub, amelyet Forgács Péter vezetett. Mesélhetnék egy tanulságos történetet arról, hogy Angela Davis hogyan kerül a képbe. Röviden: Angela Davis volt az, akiről itt Magyarországon azt mondták, hogy kommunista, pedig valójában egy fekete polgárjogi harcos volt, de az amerikai kommunista üldözések kapcsán is felszólalt mint polgárjogi aktivista. Ezáltal a pártnak kedves elvtársa lett, de később kiderült róla, hogy a szakadár Fekete Párducokhoz tartozott. Az orfeósok szerették, és a rendszer is kedvelte. Következésképp lehetett Angela Davis szabadságáért küzdeni, hiszen az amerikaiak bebörtönözték.

Tulajdonképpen Angela Davis volt az, aki a 70-es években Che Guevara helyére lépett. Mindenkinek Angela Davis frizurája volt. Látod, itt a képen Bak Zsófinak is ilyen hatalmas göndör haja van. Ilyen frizurája volt az Angela Davisnek, aki az ellenkultúra fontos jelképévé vált, mint Aretha Franklin, a soul énekesnő és a Rolling Stones. Mi meg – úgy tudom, hogy Forgács Péter – rávettük az itteni népfront titkárt, Verebély elvtársat, hogy legyen nálunk egy Angela Davis klub. Azt hihette, hogy ezzel bevonul a politikatörténetbe, mint aki egy ifjúsági klubnak helyet ad, ami ráadásul politikával foglalkozik. És hát egyszer sem volt a klubban, mert ő mindig ment haza, amikor lejárt a munkaideje.

Ebben a klubban minden alkalommal valamiféle fontos dologról esett szó: hol egy Jancsó-filmről, hol a lengyel munkások felkeléséről a pártközpont ellen. Tehát nagyon komoly dolgok kerültek szóba. Forgács Péter javaslatára került a klubba a Forgács papa barátja, mondván: ő tud legtöbbet ötvenhatról. (Forgács apja meghasonlott kommunista volt, akinek többször kellett bizonyítania a hűségét a párttal szemben, legalábbis ez derül ki Forgách András *Zehuze* című nagyszerű regényéből, melynek egyik főalakja, Robi modellje ő.[1]) Ez a barát nem volt más, mint Hollós Ervin, aki a *Kik voltak, mit akartak* című brossúrát írta az „ellenforradalomról".

– A 60-as évek végén, a 70-es években ez volt a hivatalos könyv '56-ról.

– Így van. És a vele való találkozó vetett véget az Angela Davis klubnak. Mert amikor Hollós Ervint megkérdeztük, hogy pontosan hogy is volt ez az '56, akkor elkezdte nyomni a szemináriumi szöveget. De voltak köztünk olyanok, akik nagyon felkészültek, és zavarba ejtő kérdésekkel álltak elő. Például hogy akkor a munkásosztály ellensége-e a pártnak? Vagy mit is képviseltek a munkástanácsok? Mindennek az lett a vége, hogy Hollós Ervin feljelentett minket, hogy a mi klubunk egy Petőfi Kör. Innentől kezdve nem lehetett maradásunk a Kinizsi utcában. A következő év programját még talán megterveztük, de aztán nyáron el kellett menni. Mindig azt mondták ilyenkor, hogy festik a termet. Tudod, mindenhol festették a termet. Így jöttünk el később az Akácfa utcából, és 1972-ben a Hazafias Népfront irodájából. Innen kerültünk – több teremfestés után – először a Dagály utcai ifjúsági klubba, aztán a Ganz-MÁVAG Művelődési Házba.

– A harmadik darabotokat, a Szüretet hol csináltátok?

– A Dagályban kezdtük el, de a Ganz-MÁVAG Művelődési Házban fejeztük be. Itt játszottuk először egy zártkörű előadáson, ami azt jelentette, hogy nem jöhetett rá közönség. Ott egyébként sem lehetett játszani. Az egy szocialista nagyterem volt, ahol eredetileg bálokat rendeztek, és azért tartották meg ezeket a hatalmas nagy termeket (az Ikarus Művelődési Ház is ilyen volt), hogy az egész gyár beférjen a november 7-i ünnepségre. Ez volt a lényeg. Egyébként a nagyszínpadon legfeljebb a néptánccsoport lépett fel.

Mi a Ganz-MÁVAG nagyszínpadán próbáltunk, a zárt függöny mögött. A nagytermet ugyanis már nem használta a kultúrház, hanem a lottószelvényeket ellenőrizték ott.

1 A 2007-ben megjelent levélregény 1947 és 1976 között született leveleket folyat egybe. A leveleket egy Izraelbe települt magyar anya írja lányának, aki 1947-ben kerülő úton Magyarországra települ Romániából kivándorolt férjével. (A zehuze héber szó, jelentése: ez van, el kell fogadni, ahogy van.) A történet azonban itt nem ért véget. A családi levelezés feldolgozása után Forgách András kikérte az Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltárától szülei, Forgách Marcell és Avi-Shaul Bruria aktáit. Ezekből az derült ki, hogy a kép, amit a *Zehuze* közvetít az anyjáról, hamis. Azt tudta, hogy a szülei sztálinisták maradtak az '56-os forradalom után is, de azt nem sejtette, hogy ebbéli meggyőződésük erősebb volt a családhoz fűződő köteléknél is. A dossziékból két, számára idegen figura élettörténete bontakozik ki. Az Állami Biztonsági Szolgálatok Pápai néven szervezték be az apját, majd annak súlyos depressziója miatt rögtön a héberül beszélő feleségét állították csatasorba Pápainé néven. Ennek az „élménynek" a feldolgozási kísérlete Forgách András 2015-ben megjelent könyve, az *Élő kötet nem marad*. A könyv megjelenésével egy időben nyílt meg Forgács Péter (Esterházy Marcellal és Gerhes Gáborral közös) *Jelentés* című kiállítása, amely szintén egy feldolgozási kísérlete a múltnak.

Képzeld el, hogy pénteken, amikor próbáltunk, azt láttuk, hogy a függöny túloldalán ezer kicsi emberke helyezgeti a lottószelvényekre a nyereményrácsokat, és figyelik, hogy van-e a szelvényeken találat. Ha legalább két találat volt rajta, akkor gyorsan kitették a szelvényt, mert erre kaptak jutalékot, azt hiszem szelvényenként pár fillért. Szívet tépő látvány volt, ahogy dolgoztak. Mint az őrült, hajlott háttal szorgoskodott mindenki, borzasztó körülmények között. Csak azt hallottad, ahogy a papírok zizegtek. Ezer ember ült hosszú asztalok mellett, és a lottót számolták. Közben fegyveres őrök vigyáztak rájuk, hogy ne legyen csalás. Amikor ezt először megláttuk, azt hittük, hogy valahol Dante Poklában vagyunk, mert a papírzizegésen kívül egy pisszenést sem hallottunk. Mindenki úgy dolgozott, mint a börtönben. Pedig ők normális emberek voltak, csak kellett nekik a pénz, a keresetkiegészítés, ezért vállalkoztak erre a munkára. Mi pedig a zárt vasfüggöny mögött próbáltunk, hogy ne zavarjuk őket. Akkor csendes próbák voltak. Amikor vége volt a pénteki lottószámolásnak, akkor szombaton tudtunk már rendesen próbálni. De ott nem játszottunk soha, mert mondták, hogy sajnos ezt a termet nem tudják nekünk odaadni, mert mi nem vagyunk ganzmávagosok. Így hát a Ganz-MÁVAG-ból mentünk a Duna Művelődési Házba, Újpestre.

– Mesélj kicsit a harmadik előadásotokról, a Szüretről!

– Ez az a darab, amelyikkel kivágtak bennünket mindenhonnan. A Petőfi-évfordulóra készült, de már 1972. november elején bemutattuk. Először a *Szóljatok szép szavak Petőfiről!* című versenyre készültünk vele, mert '73-ban volt Petőfi születésének 150. évfordulója. És mindenki Petőfivel vagy a forradalommal kapcsolatos darabokat, műsorokat mutatott be. Akkor találtuk ki a *Szüret*et. Felfedezte Halmos Feri, hogy van egy elhanyagolt történelmi dolgozat, amelyikben valaki összeszedte, hogy mi minden történt 1848-ban. Ebben talált egy történetet, amely szerint 1848 őszén a délvidéki parasztok fellázadtak a forradalom ellen. Ez jól jött Jellasicséknak és a horvátoknak, de nyilván Kossuth rossz politikája is közrejátszott a történtekben. Egy kormánybiztos, aki a forradalom híve volt, lement a lázadó parasztokhoz, hogy csitítsa az elégedetlenségüket. Afféle Danton–Marat játszmához hasonlított ez, hisz azzal próbálta nyugtatni a parasztokat, hogy a forradalom értük van. Hát csak nem lázadtok föl ellene? – kérdezte. De bizony föllázadunk – válaszolták –, mert becsaptak minket az urak, és a forradalom felfalja a saját gyerekeit. A végén még meg is ölték a kormánybiztost, ha jól emlékszem. Szüret idején történt mindez. Ősszel ment le hozzájuk a kormánybiztos mint a nép igazi barátja, és a parasztok a mustba fojtották.

Ez a történet adta a *Szüret* alapját, ami politikailag folytatta azt a gondolatot, amiről az *Etoile* is beszélt, hogy az urak forradalma nem jut el az emberekhez, mert az embereknek más az érdekük, mint amit ott fönt csinálnak a vezetők. És hogy bár fent úgy tartják: vége a forradalomnak, az igazi forradalomnak most sincs vége. Ha most születne meg, ma ez egy radikális jobboldali darabnak hatna, egy jobbikos darabnak.

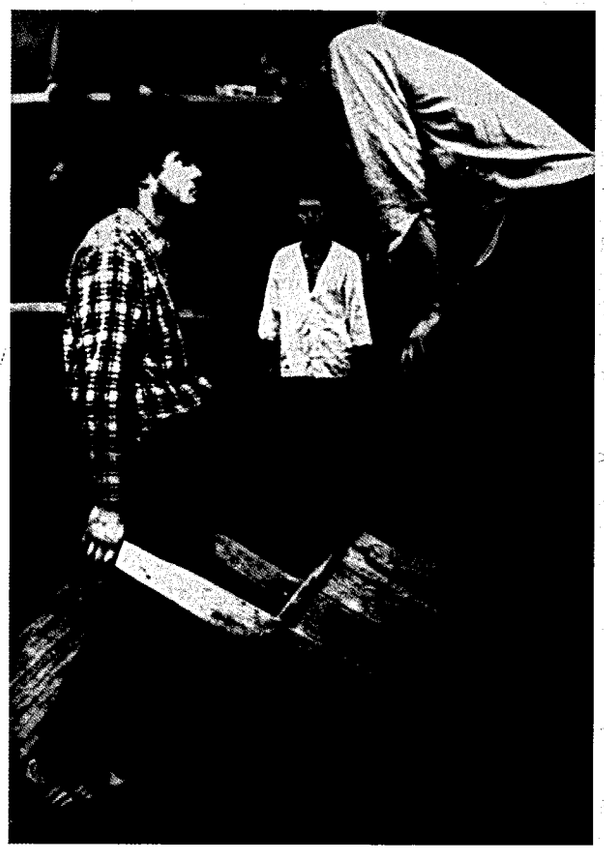
– Stílusában merrefelé ment a Szüret? Az Etoile filmszerű naturalizmusát vagy a Vurstli stilizációját folytatta?

– Ez a három darab, az *Etoile*, a *Vurstli* és a *Szüret* egy trilógia volt. A realizmusból átmentünk egyfajta absztrakcióba (az absztrakciót a *Vurstli* jelentette), aztán a szürrealisból átmentünk egy újabb realizmusba. De ami a *Szüret*ben történt, az valójában azért ver-

te ki a biztosítékot, mert összekötődött az Orfeo együttélési formájával, a kommunával. A *Szüret* díszlete nem volt más, mint egy építkezési állvány, egy-két létra és deszka.

– Meg egy talicska is…

– Én mintha kerék nélküli trepnire emlékeznék. A földet, köveket hordtuk rajta, elöl én, hátul Malgot. A megmaradt fényképen Elek Laci kezében látszik. Az életünket hoztuk be az előadásba, a magánéletünket, mert éppen akkor zajlott az Orfeo házának építése Pilisborosjenőn. A délvidéki parasztokat mint „bűnösöket" behelyettesítettük a saját kommunánkkal, így ebben az előadásban valóságos építő emberek, az építkezés munkásai jelentek meg egy ház építése közben. A malterkeveréshez használt vizeshordó helyettesítette a szüreti hordót. Az egész játék építkezési eszközökkel zajlott, homokláda, köbölő és minden szerepelt benne, amit az építkezésnél kézileg használtunk. A legszarabb helyzetben voltunk, mert semmi gépünk nem volt, a ház építésénél technológiailag szinte 1848-ban jártunk. Kézzel döngöltünk nagy betontéglákat, természetesen adódott, hogy ebből szülessen az egész előadás. Végül ez verte ki a biztosítékot…



Elek László, Kiss Mihály, Kató Balázs | Fotó: archív

– A Szüret elmesélte a délvidéki történetet?

– Igen, a történetet követte, kicsit bevonva a közönséget is a játékba. Ma már rühelleném, hogy így legyen, de az előadás végén mindenki kapott a sóderből egy kavicsot, amit eltettek az emberek. Sokan jönnek még most is, több mint negyven év múltán, hogy megőrizték azt a kavicsot. Ha jól emlékszem, az antik cserépszavazásra utalt, és talán hasonló szerepe is volt az előadás végén, kvázi aktivizálta a közönséget.

– Halmos Ferenc volt az előadás írója.

– Herczeg Ferenc az ő igazi neve, de ezzel a névvel nem lehet még egyszer Magyarországon írónak lenni, tehát felvette a Halmos Ferenc nevet. Verseket, novellákat írt, aztán egy szociográfiát a munkásokról a *Magyarország felfedezése* sorozatban[2]. Később írt erről a nemzedékről egy regényt, nagyon közepes szereplőként jelenek meg benne. Persze nem a saját nevemen. De amúgy gyenge regény. Tényleg. Van a főhősnek egy barátja, aki rendező és politikus, de egyiknek se jó. De hát mindegy, ez a véleménye rólam. Közben meg felhív, hogy hogy vagyok. Hát, mondom neki, elmész te a francba! De aztán találkoztunk egy közös barátunk, Sipos Áron születésnapján, ott kibékültünk. Halmos nem nagy író, neki voltak talán a legkevésbé izgalmas versei az öt között, akiktől válogattam az előadóestemre, de rendes fiú volt, és jól ismerte azt az életet, amiről írt.

– Ő fedezte fel a 48-as történetet?

– Igen, és írt belőle egy forgatókönyvet, amit aztán persze mi átformáltunk a próbák közben.

– Drámai formákban, dialógusokban írta?

– Igen, úgy, hogy elmeséltem neki, mi legyen benne. Hogy lesz egy kormánybiztos, és a többiek a népet fogják játszani. Elég gyengének érzem, visszagondolva, a dialógusokat. De az előadás nagyon erős volt, mert a dialógnak nem volt igazán szerepe. Először egy srác játszotta a kormánybiztos szerepét, Kovács Mihály. Kovács Mihály kormánybiztosnak hívták, mert mindenki a saját nevén szerepelt a darabban. Aztán a Laca átvette ezt a szerepet, így Székely Miklós lett a kormánybiztos neve. Ezt az előadást is háromszor dolgoztuk át. És Laca elég erős volt ebben a játékban.

– Akciójátéknak van titulálva.

– Mert abszolút mozgásos előadás volt.

– Másztak az állványokra?

– Persze! Meg a szerszámokkal verték a ritmust. És szóltak a dalok, azok nagyon jók voltak. Azok igazi orfeós dalok voltak, meg népdalok, nagyon kemények, ötletesek.

– Az Orfeo zenekar dalai?

– Részben. Meg más dalok is, amiket szerettünk. A zenét Gaál Éva szerezte, aki főleg a bábosokkal dolgozott. Szőke Szabolcs meg ő voltak hangszeres zenészek. Játszottak is a darabban. Nincsenek rajta a stábfotón?

– Van egy kép, amikor az állványok előtt állnak a szereplők.

– Na, az a stábfotó. Az elég érdekes. Ott fönt, a kép jobb oldalán Laca áll. Mellette egy érdekes fickó, Takács Feri* ül az állványon. Őt fegyelmivel elbocsátottuk, mondván: nem elég jó. Gaál Erzsi mondta, hogy nem jó. Hát, persze – hagytuk rá. Erre fölvették a főiskolára, színész szakra. Aztán később valahogy kiesett a rostán, és megalakította a

2 *Illő alázattal.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979. „A könyv a hetvenes évek munkásainak életéről, nézeteiről, hangulatairól, problémáiról, terveiről tudósít. Az interjúkból és a szerző élményeiből plasztikusan kibontakozik egy gyár képe, egy-egy üzem világa, a munkáskollektívák viszonya egymáshoz, vezetőikhez és a termeléshez" – írja a fülszöveg.

Felül Szőke Szabolcs, Elek László, Takács Ferenc, Székely B. Miklós, alul Keresi Judit, Oszkay Csaba, Kató Balázs, Gaál Erzsébet, Fodor Tamás, Bak Zsófia, Morassy Ákos, Mélykuti Ilona (Szüret) | Fotó: archív / Kiss Mihály

Hurka Színpadot. Az Ikarusban játszottak. Majd Takács Feri „pályáján" a Hit gyülekezet következett. Aztán összeveszett Németh Sándorral, és a szakadárokkal, Bartus Lászlóval meg a többiekkel kivonult, így egy másik egyház főpapja lett. (Most is az.) Mellette balra Elek Laci ül, aki érdekes módon még elég sokáig tagja maradt a Magyar Rádiónak. Elek Lacinak két felesége volt. Az egyik Bak Zsófi, a második Mélykuti Ilona. Mindketten játszottak az előadásban. Elek mellett Szőke Szabolcs, őt ismered. Az első sorban balról másodikként Oszkay Csaba ül, valamiért le van horgasztva a feje. Mellette Kató Balázs, aztán Gaál Erzsi. A térdéhez hajtva a fejemet ülök én. Aztán egy kételőadásos színész következik, Morassy Ákos. Hiányzik a fényképről Kiss Mihály, aki csinálta fotót. Ő egy nagyon érdekes fickó. És Gaál Éva is hiányzik a képről. Talán mások is, mert ez egy próbafotó volt. Felültünk az állványokra. Egyébként ezeket hurcolásztuk magunkkal, mert a pilisborosjenői építkezésen ezekkel dolgoztunk.

– *Valós állványok egy valós építkezésről?*

– Igen, minden valóságos. A fándlik, a spaklik mind valóságosak. Azért furcsálkodtak a *Szüret*en, mert nem szerették, hogy még a színpadra is elhozzuk az életünket.

MIBŐL VAN A HATALOM?

Petőfi Sándor születésének százötvenedik évfordulójára hirdették meg a Szóljatok szép szavak Petőfiről című pályázatot. Az Orfeo Stúdió erre készítette el Szüret című „kollektív alkotását".

„Építkezési emelvény a szín hátterében. Jobbra kátrányoshordó. Balra saroglyák. Belőlük utóbb a Golgota keresztje lesz, majd fenyegető népi fegyverként cséphadaró. A szereplők téglákat dobálnak szakszerű begyakorlottsággal a közönség között vezető középső járásból. Néhány vakolókanál, malteros csésze, tam-tam dob, egy-két hegedű, fuvola. 1848 szüretén farmeros, atlétatrikós gyerekek izzó szenvedélyű előadásban beszélnek egy Károlyi birtok zselléreiről." (Molnár Gál)

„Az előadás két réteg szüntelen, szinte észrevétlen váltakozása: egy házépítő közösség munka, falfelhúzás közben felidéz-eljátszik-átél egy 1848-ban lezajlott eseményt: egy falusi közösség konfliktusát, amikor is a falu a forradalmat úgy értelmezi, hogy kisajátítja a földet. De a hatóság – magasabb, nemzeti, hazafias érdekekre hivatkozva – beépülve a közösségbe, leveri a »lázadást«." (Nánay)

Az előadásban minden színész a saját nevével szerepel, ami azt sejteti, hogy minden régmúltból felidézett konfliktusban valahol benne rejlik a játszók saját élete is. A játék azzal kezdődik, hogy [Mélykuti] Ilona rászól a fiúkra, mert szerinte azok mindenből cirkuszt csinálnak. Erre a fiúk bosszantásképpen csak azért is rázendítenek egy 48-as dalra: „Ezernyolcszáznegyvennyolcban / Kitörött a háború / Kossuth Lajos Ferenc Jóska / Összevesztek cudarul / Én is ott volt' mégse meghót / Ez aztán volt valami". Az ének hatására az addigi „veszett jókedv"-ben „az arcok elkomorodnak, a vonások megkeményednek. Mintha újraéledne a szemekben egy régvolt véres szüret, mintha újraéledne negyvennyolc."[1]

A megelevenedő történetben egy falut látunk, ahová a parasztok közé egy „teljhatalmú kormánybiztos" (Kovács Mihály / Székely B. Miklós) érkezik. Rögtön a játék elején – jövetele céljára utalva – így szólítja meg a parasztokat: „Mit gondoltok? Rabolni, gyújtogatni, földet foglalni, aztán mulatozni. Jó lesz ez így? A mi szabadságunk nem a rablás szabadsága." Bizonyítani próbálja a parasztoknak, hogy ők is mennyire jól jártak a forradalommal. Például arról kérdezi őket, hogy járnak-e még robotolni, fizetnek-e még tizedet, mehetnek-e emelt fővel a törvény elé. „Hát mit akartok még?" – kérdezi. Erre magától értetődő egyszerűséggel válaszol [Kató] Balázs, [Szőke] Szabolcs és [Bak] Zsófi: „földet".

1 A darabból vett idézetek a szövegkönyvből valók. Erre a későbbiekben külön nem hivatkozunk.

Csak [Gaál] Erzésbet teszi hozzá, hogy „az emberemet". Neki ugyanis két éve elvitték a férjét katonának. A szolgabírót játszó Elek [László] erre úgy reagál, hogy a „csillagos eget! Azt nem akarjátok?" Ez nyilvánvalóvá teszi, hogy a parasztok szerint nem történt lényegi változás, a „forradalom" sem szüntette meg az urakkal fennálló feszültséget. Ugyanis a falusi közösség vezetőjét játszó Oszkay [Csaba] azt válaszolja a szolgabíró szavaira, hogy „tudom, ha rajtatok múlna, még a levegőt is csak a verítékhez elegendőt kapnánk. Ez a szolgabírók törvénye!"

Ezután [Kiss] Mihály (aki a falu lelkészét játssza) a jelen helyzetre érvényes bibliai példázatot olvas fel a szőlősgazdáról és a munkásairól, akik megölték a gazda fiát, mondván „foglaljuk el az ő örökségét". A kormánybiztos azonban hiányolja a példázat folytatását, amelyben a gazda „a gonoszokat gonoszul elveszti". „Ezért mondom néktek: elvétetik tőletek az isten országa, és olyan népnek adatik, amely megtermi annak gyümölcsét." „Hát *én is csak azért mondom*" – teszi hozzá.

Meggyőzés vagy erőszak?

Ezután „a munka szerszámai, amelyek eddig a játék kellékei voltak, visszaváltoznak az eredeti funkciójuknak megfelelően kőműves-fandlikká, sóderrá, spaknikká. Munka következik: maltert kevernek, de a munkadalban még kísértenek az előző etűd gondolatai." „Forr a bor / tapos a láb / rubintos poharat / karol a szád / vérpiros ez a bor / veríték savanyú / a színe rubintos / az íze csak szomorú..."

Közben a közösségen belül is konfliktusok alakulnak ki. Ilona musttal kínálja a kormánybiztost, mire Erzsébet kiveri a kezéből a poharat, és rátámad a lányra is („te cafka, urak cselédje"). „Miért nem tudsz békében lenni, Erzsébet? Mért kötözködsz mindig?" – kérdezi Ilona, mire a társa a kormánybiztosra támad.

„Meddig hallgatjuk ezt még?" – gyűlik a feszültség Elekben, a szolgabíróban. „Fegyverrel kellene ezeket..." – teszi hozzá. Ebben Balázs a „látogatók" rossz szándékának bizonyítékát látja: „Ezért jöttetek hát. Hóhérok." A kormánybiztos kíséretéhez tartozó diák, Morassy [Ákos] szól rá: „Vigyázz a szavadra!" Majd úgy mutat rá a közönségre, mintha ők alkotnák azt a százötven katonát, akik csak a tűzparancsra várnak. Erre válaszol a Bolondok éneke, akik a közönséghez fordulva a hatalom természetét kezdik firtatni: „Íme itt a hatalom / lom a lom a hatalom / fénye villan a napon / miből van a hatalom?"

De erőszak helyett újból a meggyőzés eszközével próbálkoznak a kormánybiztos emberei. *A második etűdben Morassy, a diák már úgy beszél a falusiakhoz, mint aki fegyvertelenül jött közéjük, és a szabaddá tett sajtóra hivatkozik, ami az igazságot hozza el mindenkinek.* „A világosságot adja nektek, nem a kábulatot, a szabadságot, nem a részeg rabság hamis óráit" – mondja a felmutatott újságról. Ezt Oszkay a kezébe veszi – és Morassy meg a többiek nagy meglepetésére – egy olyan hírt olvas fel belőle, ami úgy hangzik, mintha teljesítették volna a falusiak követeléseit: „Békés falu lakosai által Károlyi István gróftól elfoglalt Dandzsér nevű kaszáló a falu lakosait illeti. A szőlődézsma fizetését a mai naptól eltöröljük, és minden járandóságtól, úgy mint hídpénz, helypénz, ajándék stb. a falu lakóit felmentjük."

Hát mi áll az újságban, ha nem az, amit a kérvényünkre válaszolnak – kérdezi Oszkay a látogatóktól. Amíg ezek nem teljesülnek, mi értelme szabadságról beszélni? – tehetjük magunkban mindehhez hozzá. „Ki kell azt várni" – válaszolja Takács [Ferenc], a jegyző. És ő is felolvas valamit az újságból, egy Petőfi-verset: „Szabad a magyar nép, szabad valahára, / Kinek láncot vertek kezére, lábára, / S görbedt derekával a rabigát vonta, / Mintha csak állat és nem ember lett volna. / Szabad a magyar nép..."

Ezt azonban Oszkay és a társai merő általánosságnak, végeredményben mellébeszélésnek tartják, ami nem befolyásolja a saját sorsukat. Erre Morassy lázítónak mondja Oszkayt. De ő nem érti a vádat: „Lázítás-e, ha a magunkét kérem?" – kérdezi. Majd Takácshoz fordul, aki jegyzőként maga fogalmazta meg a kérvényüket: „Ha elindultál velünk az egyik úton, gyere is végig." Erre is reagál a következő munkadal, amit úgy énekelnek, hogy a szereplők közben „hordóládákban sódert hordanak": „Erre út és arra út / legsimább a kocsiút / ki korán kel szelet vet / míg a korsó eltörik / aki másnak vermet ás / vihart arat semmi mást..."

Ki az ellenség?

A következő etűdben a kormánybiztos válik a főszereplővé. Így kezd beszélni a többiekhez: „Kakaskodtok itt a szemétdombon. Kukorékoltok. És a héja itt szálldos a fejetek felett. És ha lecsap – mert rátok is lecsap – akkor mi marad belőletek?" Most metaforikus formában ugyanazt kérdezi, amit már az első etűdben is elmondott: „Hallottátok már azt a nevet, hogy Jellasics? Mert hallotok még róla. A Drávától a Bakonyig ismerik és rettegik már". Most azonban már szenvedélyesebben beszél ugyanerről a veszélyről: „Nem érzitek az orrotokban a felperzselt földek szagát, nem halljátok a gyerekek riadt sikoltozását, nem látjátok, hogy a szőlőszemek hogy fakadnak szét az égő karókon?" Ezután az előkészítés után a kormány által hirdetett népfelkelést hozza szóba: „Tépjétek ki a földből a karókat, vegyétek vállatokra a kapát, azt mondom, puska kell most a kezetekben... A Kormány megtette, ami erejében állott, most tegyétek meg ti is. Magatokért, a szegény, szorongatott hazáért. Takarítsátok el előlük az élelmet, gyújtsátok nyakukra a fedelet, egy pillanat nyugtot ne hagyjatok nekik."

A kormánybiztos szavait csend fogadja. Csak Erzsébet reagál hisztérikusan, és a kormánybiztos kérésén gúnyolódva kokárdákat készít, amit elkezd feltűzni a falusiakra. „Pirosat az ágytakaróból... fehéret apám szemfedőjéből szakíthatunk... zöldnek meg itt van az uram kapcarongya. Úgyse lesz szüksége rá." Ugyanakkor a kormánybiztos szavait is gyúnyosan ismétli: „Győzünk vagy meghalunk." Majd „előbb hisztérikusan dobolni kezd, egyre erősebben, *majd fojtottan kezdi énekelni a Kossuth nótát. A parasztok is belekapcsolódnak az énekbe, de egy részük a Süvegem... című nemzetőrdalt énekli.*" Csak Ilona ordít kétségbeesetten: „Hagyjátok abba! Mindenből cirkuszt csináltok."

A diák Morassy is felemeli a hangját: „A mi zöldünk nem a kapca rongya, hanem a remény takarója. A mi fehérünk a tisztaság ragyogása, a mi pirosunk maga volt a tűz. Szabadság, egyenlőség lobogása. Ezt tapossátok itt? Ezt a zászlót? Melyet valaki magasra emel helyettetek. Szembefeszíti az ellenséggel, mert tudja, mit jelent a haza."

Balázs erre válaszképp egyszerűen körbemutat: „Ez a haza", „körbe a búzaföldek, a gróf búzaföldjei". És „az éhesen kelő, éhesen fekvő három gyerekem, meg a ház, ami ránk roskad" – fűzi tovább Erzsébet. „Mit védjek én? – teszi hozzá Balázs –, mindegy, hogy itt döglünk-e meg vagy a csatamezőn." Sőt azt se tudni, hogy ki az ellenség – mondja Oszkay

–, hisz a kormánybiztos is fegyveresekkel jött közéjük.

És az újrakezdődő munka – betonkeverés – közben elhangzó munkadal ismét értelmezi a kialakult helyzetet: „Gaz-e az igaz / ha éhes és enni akar / fát lop, mert fázik / vet, hát aratni is akar / csalja a halál / de élni akar".

„Urak ezek mind!"

A következő etűd elején a papot játszó Mihály ismét biblikus hangot üt meg: „Jaj nektek írástudók és farizeusok, mert megeszitek az özvegyek házait. Vak vezetők! Kik megszűritek a szúnyogot, a tevét pedig elnyelitek, megtisztítjátok a pohár és a tál külsejét, belül pedig tele vagytok ragadványokkal és szennyel."

Ezután a jegyző kérdéseire a parasztok elismétlik, hogy nem engednek a követeléseikből. „Ha Károlyi gróf ott fog kaszálni, akkor vigye" a Danzsárt – mondja Ilona. „A szőlődézsmáról nem tárgyalunk" – teszi hozzá Oszkay. „Húsz katonát követelnek a falutól... Ha itt az ellenség, menni kell" – mondja Takács, a jegyző. „Te is benne leszel a húszban?" – kérdeznek vissza a falusiak. „Ügyesen forgatod a szót – mondja a jegyzőről a kormánybiztos. – Csak hogy én nem tudtam ilyen jól forgatni a szót. Mindenre bólintani, észrevétlen a barátaimat is eladni." Ennek a gúnyos megjegyzésnek a hatására Takács végképp a parasztok oldalára áll. „Hát igen! Forgatom a szót, mert mi marad, ha túl nem élem... De igazatok volt, urak ezek mind! Kutyából nem lesz szalonna!"

A szolgabírót játszó Elek, megelégelve a szüntelen vitát, felolvassa a kormánybiztos levelét: „Az alattomos bujtogatások vak eszközévé aljasult műveletlen nép sorra követi el a vakmerő törvényszegést. Ezek részint a más vagyona elleni bűnös szomjúságnak, részint a nemtelen bujtogatásnak engedvén még azt is el merészelték foglalni, ami a földesúré maradt. Ez annál sajnálatosabb, hogy éppen amikor földjének urává lett a nép, nemhogy szorgalmát kettőztetné, hanem zavaroknak, rendetlenségnek, erőszakos foglalásoknak engedi által magát. Meggyőződésem szerint először a felvilágosító értelmezést, békítő közbevetést veszem igénybe, s ha ez sikertelen marad, a törvényes eszközök szigorával sújtok le a magyar haza ellenségeire."

„Ezt te írtad alá?" – kérdezi Oszkay. „A kormánybiztos megsemmisülve bólint." A fiúk „a lapátokat törölgetik kaviccsal. A vas éles csikorgása. Eldobott szerszámok acélos koppanása. Kövek az összezárt tenyerekben." Aztán énekelni kezdenek: „ne várd míg ütnek / gyorsan üss / ne várd míg vágnak / csak te vágj / kétszer akkorát / s ha kell még / négyszer, hogy meg- / emlegessék." „A kövek a hordóba esnek. A parasztok a kormánybiztost a hordó felé szorítják, és belefojtják a borba."

A szolgabírót játszó Elek erre elővezényli a katonákat, és a rögtönítélő bíróság nevében letartóztatja Oszkay Csabát. „Megyek én pandúrok nélkül, deresre, kötélre, amire óhajtjátok. Legalább megkapom jussomat, a földet!" Majd hozzáteszi: „Megint mi feszíttettünk keresztre. Meddig még, hányszor kell még feltámadnunk, hogy élhessünk végre?"

Ezután ismét a munka képei következnek: „téglák csapódnak a tenyerekbe. Kézről kézre vándorolnak. Majd egy kupacba kerülnek. Mint egy sír." És közben így szól a dal: „Karóba húzták / Kerékbe törték / Ki vert a dobra / Trónon égették / Fáról lógatták / Ki kezdte újra / El ki bujdosott / És elő ki jött / Ha csapdába is / És ki szólott / Ama márciusban / A csöndre itt / Ki szántott ugart / És aratott rajt / Mindegy miképp / Idomították / Szédítették / Ki szólt: elég / Bűne szenesedik / Volt alázkodó / Sunyi, tétlen / Élt már e sereg / holnaptalan / soha jövőtlen".

Ezután kihirdetik a rögtönítélő bíróság határozatát, amely golyó általi halálra ítélte a falusiak vezérét. Oszkay „körbejárja a megmerevedett társaságot, odamegy saját leterített teteméhez, és a siratók hangján énekli: Kossuth Lajos azt üzente, elfogyott a regimentje"... A szereplők befejezik „a darab elején végzett munkát, összeszedik a szerszámokat, hordóládákat." De még – keretbe foglalva az előadást – rázendítenek újra: „Ezernyolcszáznegyevennyolcban / Kitörött a háború / Kossuth Lajos Ferenc Jóska / Összevesztek cudarul / Én is ott volt' mégse meghót / Ez aztán volt valami".

Az előadás befejezéséről ezt olvassuk: „Kavicsokat osztogatnak a nézőknek. Előbb zavartan forgatom a kezembe nyomott kődarabot. Hirtelen belesimul a tenyerembe. Fölismerem rendeltetését. Potenciális fegyver. Dobni kell vele. Ablakot bezúzni vagy tökfejet célbavenni. Zavarba ejt a kavics. Eldöntendő: kirakatot akarok-e együtt velük betörni. Vagy ellenünk fordítom fölfegyverzettségem." (Molnár Gál)

A *Szüret* fogadtatása

A korabeli kritika az együttes előző munkájával vetette össze a produkciót. A *Szüret* „a *Vurstli*hoz hasonlóan egy modell bemutatása, egy közösség működésének modellje". Ugyanakkor az új előadást nem „az együttesre jellemző vibráló játékstílus, a képek, a mozgásformák, a világítás, hang, koreográfiai effektusok gazdagsága" határozza meg. „Az előadás erőssége a szerkesztés, a ma és a múlt váltakozásából a nézőben kialakuló szellemi készenlét, a nézőben létrejövő állandó konfrontálás a játék két rétege és saját nézetei között."

„A házépítő mai közösség tagjai szinte magától értetődően, egy társasjáték rituáléja szerint lesznek 48-as szereplőkké és változnak vissza civillé. Nehéz eldönteni, vajon mi határozza meg a szerepek és az egyének találkozását. Mikor szól a játék a múltról, mikor idézik a múltat, hogy tanuljon belőle a jelen embere?"

„Ez a modellkísérletből adódó példázat a közönségaktivizálás egyik útja lehet. Ugyanis az együttes eddig is minden előadás után vitára hívta a nézőket, ez a produkció pedig szinte provokálja a közönséget, hogy véleményt nyilvánítson. Így lényegében egy újabb »felvonással« bővül az előadás, a néző és a csoport beszélgetésével." (Nánay)

Persze ezek a beszélgetések nem mindig sikeresek. Erről számol be egy másik kritikus, Molnár Gál Péter, igaz nem nyilvános írásában, hanem az ügynökjelentésében: a *Szüret*et „Rényi Péter[2] egy munkásszálláson nézte meg – tehát azokkal a nézőkkel, akikről és akiknek szánták eredetileg a munkájukat." Elbeszélése szerint az előadás utáni vita „elmaradt részvétlenség miatt."

Pedig „fölfokozottan érvényes az Orfeo előadásaira – és hasonló jellegű amatőr színházak produkcióira –, hogy csak a színpad és a nézőtér együttes véleménye, érzései adják ki az egészet. Az ilyen előadások csakis a nézőtérrel kapcsolatba kerülve nyerhetnek ér-

2 Rényi Péter (1920–2002) harminckét éven át, 1956-tól az 1988-as nyugdíjazásáig volt a *Népszabadság* főszerkesztő-helyettese. A köztudat Aczél embereként tartotta számon, nagy befolyása volt a kulturális életre.

telmet (vagy válnak teljesen értelmetlenné), ha ugyanis a befogadók ráállnak az azonos hullámhosszra (vagy teljesen süketek maradnak iránta)."

Láthatóan Molnár Gált is zavarba hozta a *Szüret*. „Amit ki lehet tapintani előadásaikból – bár nyilvánvalóan: erre az ösztönzi az embert, hogy előzeteseket hallott róluk, hogy véleményét, asszociálásának irányát jó előre befolyásolták már a róluk szóló írott vagy szájbeli híradások – az valamiféle permanens forradalmiság, a munkásosztály hatalmának abszolutizált és realitásoktól elvonatkoztatott, eszményi sürgetése; valamiféle elégedetlenség és rossz közérzet tolmácsolása.

Hogy a forradalmiságot, a társadalom megváltoztatását miként értelmezik, ezt meglehetősen nehéz kiolvasni az előadásaikból – amelyek meglehetősen dialektikus szerveződések, sokszor ellentmondások közé feszülnek az egyes epizódok, egymással perlekednek, máskor egyszerűen zavarosak és kiolvashatatlanok – gondolom: ezt vitáikból és produkción kívüli magyarázataikból, politizálásukból sem könnyű megérteni és egyetérteni velük.

Maradjunk annál, hogy színpadi előadásaik összhatását nézzük, amely tagadhatatlanul erős és felzaklató hatású. Néhol azt az érzést keltik, hogy valamiféle társadalmi aktivitást szorgalmaznak, máskor (éppen a következő pillanatban) pedig, hogy mindenfajta társadalmi harcot reménytelennek és meddőnek tartanak."

Majd a jelentése végén mindehhez hozzáteszi: „az Orfeo szándéka, hogy kizökkentsen nyugalmunkból és világnézeti flegmánkból, végiggondolásra kényszerítsen mindenkit. Olyan erős hatást tesz értelmiségi közönségére az, amit bemutatnak, hogy az ember utána arra kényszerül, hogy megvizsgálja alapvető kérdésekhez való viszonyát, elfogadja egy részét annak, amit a színpadról látott, és elvesse más részét..." (Fonyódi)

Források:

Fonyódi Péter (szerkesztette): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan" Luzsnyánszky dosszié*. Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004. 146–149. o.
Molnár Gál Péter: III. Richárd és Cohn Bendit. *Mozgó Világ* 1988. 5. sz. 105–110. o.
Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színházi nyelv. *Színház* 1973. 11. sz. 31–34. o.
Szüret. Kollektív alkotás Halmos Ferenc szövegével, 4 etűdben. Irodalmi forgatókönyv. Kézirat.

CHE GUEVARA FOLYTATÓI

Oszkay Csaba ismét fontos szerepet kapott az Orfeo Stúdió következő bemutatójában, a Szüretben, majd játszott Kardos Ferenc filmjében, a Petőfi '73-ban.

– 1972 novemberében mutattátok be a Szüretet. Mire emlékszel az előadásból?

– Hogy a házépítéssel párhuzamosan készült, és felhasználtuk benne az építkezés minden eszközét. Volt egy állványzat benne, voltak ládák, amelyekben a maltert hordtuk. De nemcsak a tárgyak kapcsolódtak az építkezéshez, hanem az egész darab mozgásvilága is, ha úgy tetszik, a koreográfiája is. Arra épült, ahogy a házon együtt dolgoztunk, miközben egy 1848-as parasztlázadást jelenítettünk meg. Ennek a kettőnek az egymásba játszása volt a *Szüret* lényege.

Allegorikus darab volt, amelyben a lázadás kérdéseit vetettük fel. Hogy ki hogyan lázad, és mi ellen. Ezt boncolgattuk egy materiálisan konkrét világban, az építkezés tárgyai között. Az építkezésen azt is megtanultuk, hogy mennyire fontos az egymással való szoros együttműködés. Mert amikor például viszel egy gerendát, akkor nem történhet meg, hogy egyszer csak meggondolod magad, és eldobod a gerenda egyik végét, mert azzal megölöd a másikat. Szóval létkérdés volt, hogy ebbe az egyszerű fizikai munkába, a házépítésbe az ember képes legyen beleadni saját magát. Nem lehetett nem ott lenni. Nem lehetett félvállról venni. Muszáj volt együttműködni a másikkal, mert különben nem jutunk semmire. Ez olyan fontos tanulság volt, hogy belevittük a *Szüret*be is.

– A történet arról szólt, hogy a lázadó parasztokhoz lemegy egy kormánybiztos, akit azok végül belefojtanak a mustba. (A ti előadásotokban a vizeshordóba.) Ez azért elég radikális gondolat volt.

– Igen, meglehetősen.

– Milyen volt a Szüret fogadtatása? Nem lett belőle botrány?

– Nem emlékszem ilyesmire. Jól fogadták a *Szüret*et. Azt mondanám, hogy a *Vurstli*hoz képest sokkal jobban, mert az is jobban kikristályosodott benne, hogy mit akar mondani. És ezt olyan nyelven adtuk elő, ami, azt hiszem, szimpatikus volt a nézők többségének. De nehéz előkaparni a konkrét képeket a *Szüret*ről. Inkább csak vízióim vannak az állványról meg Kató Balázsról, aki a malteros vödör tetején áll, miközben én egy ládában. Fontos

volt az előadásban a zene is, Szőke Szabolcs meg Gaál Éva zenélt benne.

– Fel tudsz idézni más képeket is az előadásból?

– Nagyon intenzív képek jutnak eszembe. Emlékszem Kató Balázsnak egy erős kirohanására, pedig ő visszafogott személyiség. Valami olyan játék volt a malteros vödörrel, hogy az fel volt fordítva, erre tette rá Balázs a lábát, és jól odamondott a kormánybiztosnak, akit Laca játszott. Erre jól emlékszem. A saját szerepemre kevésbé emlékszem. Talán a parasztvezetőt játszottam. Az egész darabnak Jancsó-féle mozgásvilága volt. Emlékszem, Tamásnak nagyon tetszett az, ahogy Jancsó kezeli a teret és a mozgásokat. Tamás erre is rávezetett minket, mert érdekelt bennünket is ez a fajta színházi világ. Azt kerestük, hogyan lehet közös körré alakítani a játékot, vagy úgy megmozgatni, hogy a közönséget is bevonjuk az előadásba. Nem tetszett az az egysíkú szerepmegosztás, hogy a közönség csak ül és néz minket, mi meg játszunk. Szóval át akartuk törni a nézőtér határait, és ebben ez a Jancsót idéző mozgásvilág sokat segített. Emlékszem, ahogy egymás vállát fogtuk, és így körbe mozogtunk.

– Közben te is játszottál filmszerepet, benne voltál a Petőfi '73-ban[1].

– Hát, hogyne. Én voltam a Madarász György.

– Oszkay Csaba, ácsipari tanuló – így mutattak be a film elején.

– Igen. Akkor már mi úgy voltunk számon tartva, mint egy fontosabb baloldali mozgalom, és az az érzésem, hogy Kardos Feri, a rendező ezt meg is akarta mutatni. Valószínűleg ezért kért fel erre a szerepre. A filmnek a plakátján is az én képem volt: ugyanúgy voltam felöltözve, mint ahogy annak idején az orfeósok is jártak, abban a katonai zubbonyban.

– Miért jártak az orfeósok katonai zubbonyban? Mit akartatok ezzel kifejezni?

– Ez Che Guevarára utalt, akinek nagy kultusza volt köztünk. Ez kvázi divattá is vált akkoriban. Mi is a példaképünknek választottuk őt, és azért vettük fel a zubbonyokat, mert ennek olyan tónusa volt, mintha mi is annak a forradalomnak a folytatói lennénk, amit Che Guevara próbált csinálni. Ennek persze megvolt a maga idealizmusa, de számunkra nagyon fontos volt.

1 Kardos Ferenc 1973-as filmje, amelyben fiatalok, többnyire középiskolások játsszák újra Petőfi életének – és a forradalomnak – a legfontosabb állomásait. Pápai és pesti gimnazisták mellett szerepelt a filmben a 20 éves Dörner György, Kovács Nóra, Csizmadia Tibor, Blaskó Péter, Kánya Kata és Can Togay is. Az 1972-ben forgatott filmbe az 1968-as diákmozgalmak példája is belevetült. Kardos Ferenc özvegye, Dr. Strausz Erika szerint a film harmadát – beszélgetéseket a sajtószabadságról és a cenzúráról – kivágatták.

AZ ORFEO-ÜGY
1972

ÁLLAMELLENES ÖSSZEESKÜVŐK BŰNBARLANGJA

Bár eredménytelenül zárult az Orfeo elleni rendőrségi vizsgálat, a botrány csak ezután pattant ki: 1972. október 13-án a Magyar Ifjúság című hetilapban megjelent Szántó Gábor háromoldalas írása Orfeo az álvilágban címmel. Ez egyértelmű támadást jelentett az Orfeo csoportjai és leginkább Malgot István ellen. A cikk nagy vihart kavart, hozzászólások követték a Magyar Ifjúságban is, de reagált rá az Élet és Irodalom, majd a Kritika is. A vitának csak egy része zajlott a nyilvánosság előtt, nagy része – a nyilvánosság korabeli viszonyainak megfelelően – a színfalak mögé kényszerült.

Magyarázkodással kezdi cikkét Szántó Gábor[1]. „Nem felesleges a címben az az ékezet" – írja –, mert most nem az alvilágról lesz szó, ahová Orpheusz alászállt, hanem arról az álvilágról, „ami néhány húszon inneni és húsznál nem sokkal túli kamasz fejében tanyázik". És nem is a mitológiai hősre kell gondolni, ugyanis „Orfeo az egyik fővárosi amatőr együttes neve", amit Szántó – némi ferdítéssel – röviden be is mutat: „Először bábcsoportként működött – fiatal képzőművészek és főiskoláról eltanácsolt barátaik alakították. Lelkesedésük és munkálkodásuk újszerűsége később mind több náluk fiatalabbat is a csoporthoz vonzott, s megalakult irodalmi színpadjuk és zenekaruk." (Szántó a)

Szántó azt is megmagyarázza, hogy cikkével miért kezd harcba az Orfeo szerinte „féligazságokból, csalódásokból, zavaros elméletekből" összedrótozott álvilágával. Ez ugyanis „annyira azért valóságosnak bizonyult, hogy nemcsak prófétáin, de a környezetükben élőkön is sebeket ejtett". A nehezen érthető utalás részben az orfeós fiatalokra, de leginkább a szüleikre vonatkozik. Az előbbiekről azt tételezi fel az újságíró, hogy az Orfeóban hamis gondolkodásmódot sajátítottak el, amely végül a szüleik ellen fordította őket: „A közösségben fokról fokra kialakulhatott álviláguk, amely eleinte meghökkentette, később elrémítette, végül pedig legyőzte a politikai kérdések iránt nagyrészt közömbös, de ezután hirtelen intenzíven érdeklődő tizenéves lányok és fiúk szüleit."

1 Szántó Gábor (1941–2009) újságíró, író és költő. Később az *Ifjúsági Magazin* főszerkesztő-helyetteseként dolgozott. A rendszerváltás után a *Mai Nap* egyik frontembere lett. Élete utolsó két évtizedében az Országos Polgárőr Szövetség sajtófőnökeként és a *Polgárőr* magazin szerkesztőjeként működött.

Ezután „a kétségbeesett és felháborodott szülőket" idézi a cikk: „A lányom kimaradozik, többször haza sem jön éjszakára. Hirtelen »ellenzéki« lett a magatartása, és azt mondogatja, hogy a család gátló tényezője a szocialista társadalom felépítésének"– mondta az egyik szülő. „Tizenötezer forintot kért a fiam – panaszolta a másik –, mert közös házat szeretnének építeni, hogy úgy élhessenek, mint valami nagy család." „Kioktattak, hogy a gyerek nem magántulajdon – így a harmadik szülő –, s el kellett tűrnöm, hogy a bábegyüttes nála kétszerte idősebb férfivezetője beköltözzön néhány hétre a lányom szobájába."

„Nem történt bűncselekmény"

A cikk szerint mindezt „a rendőrség ifjúságvédelmi csoportjának közbelépése" követte, de ez sem nyugtatta meg a szülőket. „Beigazolódott ugyan, hogy állításaik jórészt megfelelnek a valóságnak, de a valóságban – néhány rendőri figyelmeztetéstől eltekintve – nem történt semmi." Hogy miért nem, arra a nyomozási eljárás egyik vezetője válaszol: „A szó jogi értelmében ... nem történt bűncselekmény. Az, hogy a gyerekek – sokan a szakításig – szembekerültek a családjukkal, és »nagycsaládot« próbáltak létrehozni, nem tartozik a büntető eljárás alá. A gyámhatóság is – a meglévő törvényes rendelkezések alapján – csak a fiatalkorúakat parancsolhatja vissza a szülőkhöz."

A nyomozó külön kitér Malgot Istvánra is. „A bábcsoport vezetője tényleg több nála fiatalabb, tizenéves lánnyal került szexuális kapcsolatba. Annak ellenére, hogy a szülők – rendszerint sikertelenül – tiltakozni próbáltak a kapcsolatok ellen. Ismerve a körülményeket, s figyelembe véve még azt is, hogy az együttélés társadalmi szabályait bizony nem mindig betartó emberről van szó, mindezek ellenére azt kell mondani, hogy jogi értelemben véve ez sem bűncselekmény. A lányok elmúltak 14 évesek, s ezeket a kapcsolatokat ők maguk is keresték."

Mint ahogy a nyomozó szerint – a Szántó Gábor által az álvilág-metaforával megnevezett – zavaros ideológia sem jogi lépést kíván: „Van egy alaptétel: eszmékre – ez bizonyos téveszmék esetében is igaz –, nem lehet törvényes szankciókkal válaszolni. Különösen akkor nem, ha tapasztalatlan fiatalokról van szó, akiknek többsége rendszerünknek valójában nem ellensége. Jót akarnak ezek a gyerekek hitük szerint, s ha ezt – mert sok tekintetben zavaros fejűek – rosszul akarják, tanítani kell őket, vitatkozni velük, és bizonyára meg lehet őket győzni. Teljesen természetes, hogy ez a munka nem rendőrségi feladat."

„Így néz ki a helyzet az írott jog oldaláról" – összegez Szántó Gábor, aki (ahogy ez fogalmazásmódjából kiderül) egyértelműen elégedetlen a rendőrségi vizsgálat eredményével. Ezért olyan szempontokat keres, amelyek alapján mégis elítélhető az Orfeo és Malgot István: „Ha azonban az íratlan szabályok, a társadalmi együttélés morális törvényei felől vizsgáljuk az orfeós fiatalok elképzeléseit és tetteit, okkal hozzuk szóba életük és tevékenységük néhány árnyoldalát."

„Érdemes lenne vitatkozni"

Az orfeósok nem tudták, hogy mire készül Szántó Gábor, aki Komjáthy Anna ismerőse volt, és tavasszal kereste fel őket a próbákon: „megtekintette a produkciót, majd elbeszélgetett az Orfeo tagjaival és a közönség egy részével. Azok örültek, hogy az ország egyetlen ifjúsági hetilapja érdeklődik irántuk, készségesen fényképeztették magukat, nyíltan szóltak problémáikról, művészi elképzeléseikről, sőt általános politikai elveikről is." (Dalos) Meglepetés volt számukra, hogy *Féligazságok, zavaros elméletek, csalódások* alcímmel közölt róluk írást a *Magyar Ifjúság*. Különösen azért, mert három héttel korábban a *Nők Lapja* is foglalkozott az Orfeóval, és Kormos Valéria kétoldalas írása alapvetően pozitív képet festett az együttesről. Ha ezt az írást Szántó Gábor cikke mellé rakjuk, azonnal érzékeljük, hogy miképp lehet ugyanazokat a tényeket tárgyilagosan, illetve tendenciózusan bemutatni.

A *Nők Lapja* cikke például kiemeli, hogy az Orfeo egyik vonzerejét az jelenti, hogy az előadások után rendszeresen vitákat kezdeményeznek a közönségükkel. „Bárhová mennek, munkások, egyetemisták vagy középiskolások közé, mindenütt szeretnének szoros kapcsolatot kialakítani azokkal, akiknek játszanak. Fontos számukra a közönség véleménye, hiszen a közös beszélgetésekből és vitákból igen sokat tanulnak." De „vitákat, beszélgetéseket csak akkor érdemes kezdeményezni, ha van miről vitatkozni. Tehát ha érdekes, közérdekű témákat hoz felszínre egy-egy előadásuk" – írja Kormos Valéria. Ezt az Orfeo egyik fő törekvésének mutatja be. Hozzáteszi azt is, hogy „ezek a fiatalok tisztában vannak azzal is, hogy elveik és törekvéseik szülhetnek ugyan vitákat és tartalmas beszélgetéseket" is. (Kormos)

Ugyanerről Szántó Gábor már úgy ír, hogy határozott véleménye van az orfeósok gondolkodásmódjáról: „Hasznos és fontos lehetne ez a módszer, hogy vitatkoznak is, hogy vitára buzdítják nézőiket, ha alapvető kérdésekben nem tévednének, ha tételeik felállításában nem mesterséges kreációkat vallanának. Ha tényleg meglévő emberi hibákat nem azonosítanának az elvekkel..., ha nem hirdetnék, hogy a tapasztalatlan fiatalok idealizmusa laboratóriumi körülményeket teremtene a valóságban." Szántó lényegében azt állítja, hogy az orfeósok nem vitatkoznak (nem a nézők véleményére kíváncsiak), hanem tételeket állítanak fel, ezeket próbálják átadni, sugallni a nézőknek is, de mindezzel alapvető tévedéseket képviselnek. „Érdemes lenne vitatkozni minden tételükkel" – teszi hozzá Szántó.

Ám írásából úgy tűnik, ő sem vitatkozni akar, hanem ítélkezni: az eredménytelenül zárult rendőrségi vizsgálatot morális ítéletekkel pótolni. Ahogy a két héttel későbbi *Élet és Irodalom*ban – Szántó cikkére reagálva – Varjas Endre írja: „lényegében kötelességmulasztással vádolja a rendőrséget. Egyszersmind a szocialista törvényesség elébe helyezi korunk nagyon is felemás, nagyon is eklektikus, nagyon is szubjektív morális normáit."

Család helyett nagycsalád

Elrettentésképp Szántó Gábor az Orfeo „féligazságait, zavaros elméleteit" is megpróbálja bemutatni. És itt érdemes ismét összevetni írását az elfogulatlanabb képet festő *Nők Lapja*-cikkel. Szántó ironikusan „szép szavak"-nak minősíti mindazt, amit az egyik orfeóstól idéz az elképzeléseikről: „művészi munkánkkal, egész tevékenységünkkel hozzá akarunk járulni ... a munkáskultúra terjesztéséhez, az emberek neveléséhez. Célunk, hogy olyan embereket neveljünk, akik kilépve saját világukból, másokért is hajlandók tenni valamit." (Szántó a)

Ez összecseng azokkal az elvekkel, amelyeket a *Nők Lapja* idéz az orfeósok elképzeléseiből: „Az ember ne éljen passzívan, mindenbe beletörődve, legyen önálló véleménye,

értékrendje – előadásaikban erről beszélnek. Szeretnék megmutatni, hogy a »kisember« is élhet alkotó módon. És napjainkban milyen legyen, milyen lehet a forradalmi magatartás?" (KORMOS)

Ennek a „forradalmi magatartás"-nak az egyik vetületét fejti ki Malgot István a *Magyar Ifjúság*-cikkben: „Rajtunk is múlik, hogy milyen lesz a jövő nemzedéke. Azt akarjuk, hogy szabad legyen. Ehhez másképpen kell nevelni őket. Most olyan világra készítik fel a gyerekeket, amilyenben mi magunk is felnőttünk, és amelyik tulajdonképpen rossz." Mindezt Szántó „anarchista jellegű társadalompolitikai elképzelés"-nek minősíti, bár nem fejti ki, mire is gondol. Sőt bizonyítékként is csak azt az egyet hozza fel, hogy ez az „ideológia" szembefordította az Orfeóhoz csatlakozó fiatalokat a családjukkal, és elszakította tőlük.

„Az a véleményünk – idézi L. Károlytól Szántó –, hogy tartalmasan élni csak közösségben lehet. Ez a mai családforma helyébe lépne." „Ezt a sajátos nagycsaládi életforma kialakítását" meg is kísérelték az orfeósok – írja Szántó –, először Szentendrén, „ahol egy magánházban – amely két orfeós család legális tulajdona, de illegálisan az építkezésen segédkező fiatalok közül többen is ideiglenesen az »otthonuknak« mondhatták". Azt tehát, hogy több orfeós együtt próbált élni, dolgozni a szentendrei családi házban, Szántó Gábor a törvényszegéssel szinonim értelmű illegális jelzővel illeti.

„Malgotért mindent felrúg"

Szántó egy olyan kommuna képét vázolja fel, amelyhez a szexuális szabadosság képzetét társítja – főleg Malgot szerelmi életét bemutatva, amelyre nagy terjedelmet szán cikkében: „Életmódja, gondolatai, gesztusai, minden új volt, és én fenntartás nélkül csodáltam – mondja [Malgotról] K. Ágnes[2] azután is, hogy megvált az Orfeótól. – Tudtam, hogy korábban másokkal is járt, de ez nem érdekelt. Néhány nappal a megismerkedésünk után kimentem Szentendrére, és vele töltöttem az éjszakát.

– Andrea tizennégy éves volt, amikor orfeós lett – panaszolta B. Józsefné. – Addig kitűnő tanuló volt, ezután a középiskolában már az első félévkor megbukott. Azt mondta, inkább öngyilkos lesz, de az Orfeót nem hagyja, és Malgotot nem hagyja bántani.

– Éva azt mondta, Malgotért mindent felrúg – emlékezett az első nehéz napokra M. István. – Malgot beleegyezett, hogy nem viszi Szentendrére a nevelt lányomat, ha bármikor vele töltheti az éjszakát. Két kiskorú gyerek is van a családban, ennek ellenére bólintanunk kellett. Heteken át nálunk lakott, Évával aludt."

A szülők többsége „azt gondolta, a lányok és Malgot István elsősorban érzelmileg és testileg kötődnek egymáshoz. Ez azonban csak féligazság volt, mert lehetséges, hogy Nelylyt, E. Tamásnét, Ágnest, Évát és másokat szerelmük is kötötte, de amikor a testi kapcsolat megszakadt, s a férfi másik társukkal kezdett »járni«, akkor is maradtak."

„Nellytől tudtam, hogy ő is Malgot szeretője volt, ettől függetlenül, amikor kiköltöztem, mert első férjemtől elhidegültem, viszonyba kezdtem Pistával. Igaz ugyan, hogy F.

2 Valószínűleg Kamondy Ágnesről van szó. Az Orfeo ellen „felhozott vádak között szerepelt Kamondy Tóth László öngyilkosságának esete: a vádaskodók összekapcsolták lánya kommunába vonulásával". MOLNÁR GÁL Péter: III. Richárd és Cohn-Bendit. *Mozgó Világ* 1988. 5. sz. 106. o.

Péter is abban a szobában lakott, de később átköltözött Nellyhez. Közösségben éltünk, mindenki leadta nekem a fizetését vagy az ösztöndíját, abból fedeztük a kiadásokat, illetve abból kaphatott mindenki zsebpénzt. Azt terveztük, hogy Pilisborosjenőn olyan házat építünk, ahol akik befizetik a rájuk eső összeget, külön szobát kapnak."

De Szántó szerint „a kommunatervben csalódtak az orfeósok, mert a pénzközösség nem bizonyult jó módszernek, hiszen volt, aki kevesebbel, volt, aki semmivel nem tudott hozzájárulni a közös vagyonhoz, a szülők pedig megtagadták a tíz-tizenötezer forintokat", amit a pilisborosjenői építkezéshez be kellett volna fizetni. (SZÁNTÓ A)

„A szálak hozzá vezettek"

A fenti mondatokat olvasva felmerülhet a kérdés, hogy az érintettek vajon miért osztották meg a *Magyar Ifjúság* újságírójával a cikkben szereplő intimitásokat. Szántó Gábor a „cikkét látszólag riport formájában írta, s úgy állította össze, mintha a cikkben említett személyekkel való közvetlen beszélgetés útján jutott volna felhasznált idézeteihez. Valójában azonban az ifjúság elleni bűntett gyanúja miatt ellenem folytatott rendőrségi vizsgálat jegyzőkönyveiből származik a cikk idézett tizenegy bekezdése, összesen több mint száz sor" – írja Malgot István a Magyar Újságírók Szövetségének írt levelében, amellyel etikai vizsgálatot kezdeményezett a szerző ellen. „A forrást Szántó Gábor nem nevezi meg. Eljárását törvénytelennek és az újságírói etikát sértőnek tartom, hiszen ügyészi határozat szüntette meg az ellenem folytatott rendőrségi vizsgálatot, leszögezve, hogy a vizsgálat nem igazolta az ifjúság elleni bűntett gyanúját. Semmiféle bíróság nem ellenőrizte a rendőrségi vallomások igazságtartalmát, amik egyébként is nem egy riport közvetlenségét, hanem a rendőrségi eljárás feszült légkörét tükrözik. Az idézetek nem a nyilvánosság számára készültek, milyen jogon, milyen felhatalmazás alapján teregeti ki azokat Szántó Gábor, ráadásul bizonyíték gyanánt."

Malgot szerint „a cikk olyan tényanyagot tár a közvélemény elé, melynek nagy részéről bizonyítható, hogy nem felel meg a valóságnak. Vitatható módszerei segítségével személyemet és az Orfeo együttest erkölcsileg, művészileg és politikailag hazug megvilágításba helyezi." (MALGOT)

A MÚOSZ Etikai Bizottságának írt levelében Malgot tételesen cáfolni igyekszik a *Magyar Ifjúság* cikkének személyét érintő vádjait. Szántó egész kis portrét kerekít a bábegyüttes vezetőjéről, „az egyetlen munkásszármazású" orfeósról, a 32 esztendős Malgot Istvánról, „akiről azért kell bővebben szólni, mert »a szálak hozzá vezettek«, mert az együttes vezető egyéniségei között ő az, akit a legtöbb orfeós fiatal példaképének tekint, s akinek nézeteit hamar átvették, és rendületlenül fújják a többiek.

Gyerekkorában özvegy édesanyja taníttatta egészen addig, míg a fiú nem próbált saját lábra állni. Ez mindmáig sem sikerült neki egészen: az Iparművészeti Főiskoláról – fegyelmi és tanulmányi problémák miatt – kizárták, egy disszidálási kísérlete meghiúsult, egy államellenes összeesküvésben való részvételért – korábban már – felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték, s a Képzőművészeti Főiskoláról is távoznia kellett. Időközben két házassága bomlott fel, s mint mondani szokás: hátán a háza. Furcsa, nehéz ember, aki konokul keresgéli a helyét, s közben felelőtlenül és gátlástalanul tiporja szét követői és hívei ilyen-olyan, de mégiscsak létező hátországait." (SZÁNTÓ A)

„Nyilvánosságra hozataluk törvényellenes"

Ezek az állítások „vagy nem felelnek meg a valóságnak, vagy nyilvánosságra hozataluk törvényellenes" – írta Malgot a MÚOSZ Etikai Bizottságához írt levelében. Szerinte Szántó Gábor „erkölcsileg züllött politikai bűnözőnek igyekszik beállítani" őt.

„Disszidálási kísérlettel vádol anélkül, hogy erről elmondaná az igazságot. Húszéves koromban forradalmi romantikától vezettetve Kubába akartam távozni. Kísérletem következmények nélkül maradt, mert a XIII. kerületi Ügyészség bűncselekmény hiányában megszüntette az eljárást.

Államellenes összeesküvésben való részvételről beszél. Ez törvényellenes, miután az ügyben (mely egyébként baloldali jellegű volt[3]) a rám kiszabott büntetés felfüggesztésének próbaideje lejárt, s nekem ügyészi végzésem van arról, hogy büntetlen előéletű vagyok. Szántó Gábor ezzel a törvénytelen lépésével mérhetetlen erkölcsi és társadalmi hátrányt okozott számomra és mindazok számára, akikkel egy művészcsoportban dolgoztam.

Szántó Gábor szerint az Iparművészeti Főiskoláról részben tanulmányi problémák miatt zártak ki. Ez hazugság. Szántó Gábor azt állítja, hogy távoznom kellett a Képzőművészeti Főiskoláról is. Fogalmazása azt sugallja, hogy sehol sem voltam képes a követelményeknek eleget téve helyemet megállni. Az igazság az, hogy a Képzőművészeti Főiskolán tanulmányaimat befejezve abszolutóriumot szereztem, és mint arról hivatalosan értesítettek, 1973-ban államvizsgázni fogok.

A cikkíró két házasságom felbomlásáról beszél anélkül, hogy erre az érintett személyek közül bárki felhatalmazta volna. Magánéletem olyan vonatkozásait tárja fel, amely semmiféle közérdeket nem érint. Ezzel megsérti alapvető emberi jogainkat.

A cikk tendenciózus beállítása azt sugallja, hogy szerelmi kapcsolatom volt kiskorú orfeósokkal, holott ez nem igaz."

De Malgot nemcsak a személyét ért vádak miatt kéri a MÚOSZ Etikai Bizottságának közbelépését, hanem „az Orfeo együttes munkájára vonatkozó hazug megállapításai miatt" is, amelyek erkölcsi, művészeti és politikai vonatkozásban is elferdítik a tényeket.

„Erkölcsileg azért, mert azt állítja: hogy az orfeósok valamiféle »orfeo-ideológia« hatására általában szembefordultak a családjukkal, nagycsaládot kívántak létrehozni". Ezzel szemben Malgot azt állítja, hogy „az orfeósok nagy része bizonyítottan normális családi kapcsolatok között él, s az Orfeo együttes soha nem lépett fel a család és a házasság intézménye ellen". (Az Orfeo-filmhez készült csoportos beszélgetésen Malgot arról beszélt 2008-ban, hogy annak idején ugyan támadta a családot, de ma már ezt tartja az egyik legfontosabb társadalmi intézménynek.)

Azt is sérelmezi Malgot, hogy a *Magyar Ifjúság* cikke „politikai tekintetben ellenzékiséggel vádolja az orfeósokat, s bizonyítékok nélkül kijelenti, hogy társadalompolitikai elképzeléseik anarchista jellegűek.

Művészi tekintetben azt állítja, hogy az Orfeo művészegyüttes produkciói csupán arra szolgálnak, hogy az orfeósok zavaros eszméiket terjesszék általuk, s zavartalanul szédítsék egymást és a közönségüket. A cikk ezen állítása nemcsak az együttes tagjait igyekszik lejáratni, hanem mindazokat, akik az együttes munkáját, produkcióit elismerték. Társadalmi, politikai és művelődési szervek, intézmények, nemzetközi zsűrik ítéletét támadja a cikk." (Malgot)

3 A Pór-féle maoista összeesküvésről van szó.

Gyerekjátékok

Malgot azért fordult – többek között – a MÚOSZ Etikai Bizottságához, mert nem kapott lehetőséget arra, hogy nyilvánosan reagáljon Szántó Gábor cikkére. „Nem közölték az én október 17-i helyesbítést kérő levelemet, amelyben a személyiségi jogaim megsértése miatt tiltakoztam" – mesélte Nánay Istvánnak. (Nánay 1998) Bár a *Magyar Ifjúság* Fórum rovatában több héten keresztül közölte a cikkhez érkezett hozzászólásokat, ezek közül csak egyetlen egy állhatott ki az orfeósok mellett, és azt is azonnal Szántó Gábor kioktató hangnemű viszontválasza követte.

„A törzsközönség egy csoportja", kilenc fiatal csupán „kiragadott adathalmazokat, az érvek furcsa csoportosítását" látta Szántó Gábor cikkében. Magukról viszont ezt írták: „Érveink nem ellesett kulisszatitkok felületes észlelésén alapulnak, hanem egyrészt azoknak a szubjektív érzéseknek, másrészt az objektív elemzéseknek az összességén, melyeket a darabok többszöri megnézése és a darabok utáni vitákon nyertünk." Úgy érzik, hogy a *Magyar Ifjúság* cikkének szerzője nem indokolja bírálatát, sőt erre kísérletet sem tesz. Ehelyett leegyszerűsítésekkel és csúsztatásokkal él.

„Min alapszik ez a hatásos szójáték: álvilág" – kérdezik. „És ha több fiatal vitatkozás céljából összeül, az csak hamis ideológiát szülhet? És mi az a féligazság? A cikk írója úgy véli, felesleges lenne ilyen alapvető dolgokba belemennie, szemtől szembe vitatkoznia, ideológiai és politikai példálózgatásba kezdenie, helyette »idézzük csak a családról alkotott nézeteiket« felszólítással kiragadja egy darabjukat, és egy pár szóval fel is vázolja annak alapvető mondanivalóját (vagyis azt, amit ő alapvetőnek tart), és ebből könnyedén megállapíthatónak véli elvi állásfoglalásukat is." (Herédi)

Szántó Gábor valóban csak egyetlen orfeós előadásról, a bábegyüttes *Gyerekjátékok* című produkciójáról ír (bár a nézők levelére reagálva azt állítja, hogy más produkciókat is ismer). A *Gyerekjátékok*at így mutatja be: „Ez egy zenével, fénnyel, pantomimmel kombinált bábjáték, amelynek érezhetően legfontosabb mondanivalója: a felnőttek ostobák és gonoszak, gyilkos ösztönökkel fertőzött világukban elnyomják és elsorvasztják a tiszta gyermeki értelmet, fegyverjátékokat adnak a kicsinyek kezébe, és ha szándékaikat a gyerekek felismerik, egyetlen lehetőségük az emberré válás érdekében, ha szakítanak a családdal, amely hazug, és a felnőttekkel, akik fertőzöttek. Általában, mindig és mindenütt." (Szántó a)

Ha a fenti sommás véleményt összevetjük azzal, amit a színházi szaklap kritikusa közölt, akkor megállapíthatjuk, hogy Szántó valóban tendenciózusan értelmezi az előadást. Pontosabban ad absurdum kiélesíti a darab mondandóját. Nánay István szerint a *Gyerekjátékok* „példázat, mese arról, hogy a rongybabával, karikával, eregetős papírsárkánnyal önfeledten játszó gyerekekre hogyan erőszakolják rá a felnőttek, merő jóindulatból, önnön lényüket, viszonyaikat tükröző, öldöklő fegyverekből, rakétákból, tankokból álló pazar játékkollekciójukat. A darab befejezése – a karika lesepri a harci játékokat – idillikus kép, amely éppen azzal késztet állásfoglalásra, hogy a néző kénytelen saját rossz tapasztalatait ütköztetni a felvázolt zárókép »békés« megoldásával" – írja Nánay István. (Nánay 1973)

„A felnőttek lelkiismerete"

Közben – mert a színfalak mögött kiszélesedett az Orfeo-ügy – művelődési és művészeti szakemberek is véleményt készítettek az Orfeo együttes működéséről, többek között a *Gyerekjátékok*ról. Ugyanis – részben az orfeósok kezdeményezésére – a párt Központi Bizottságának Kulturális Alosztálya vizsgálatot kezdeményezett az Orfeo-ügyben. Ehhez szakmai véleményt kértek a Budapest Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottságának Művelődésügyi Főosztályától, a Népművelési Intézet bábos szakelőadójától, illetve a Nemzetközi Bábművész Szövetség, az UNIMA Magyar Központjának vezetőjétől. Ez a névsor azt is jelzi, hogy az illetékesek alapvetően művészeti (kultúrpolitikai) kérdésként próbálták kezelni az ügyet.

A Fővárosi Tanács Művelődésügyi Főosztálya által írt szakvéleményből az derül ki, hogy az osztály a II. Budapesti Bábfesztivál (1970) óta ismeri az Orfeo bábegyüttest. „Akkor fellépésük a *Dózsa* és az *Orfeo szerelme* című előadásukkal igen sok kívánnivalót hagyott maga után, mind eszmei tisztaság, mind művészi színvonal tekintetében. Komoly bírálatot kaptak, amelyet megszívlelve átalakították mindkét produkciót." „Az együttes lelkesedése a bábművészet iránt, hallatlan nagy munkakedvük és tanulni akarásuk eredménye lett, hogy egy évvel később a Pécsi Bábfesztiválon az egyik legjobb teljesítményt nyújtó csoport az Orfeo lett. Peter Weiss *Mockinpott úr* c. előadásuknak véleményünk szerint sem mondanivalójában, sem művészi kivitelében nem volt kivetni való része." De azt is hozzáteszi a szakvélemény, hogy a Szántó által emlegetett *Gyerekjátékok*at nem ismeri a Művelődésügyi Osztály. (Kurucz)

De erről az előadásról is szól a Népművelési Intézet bábos szakelőadójának véleménye – miközben azt is megerősíti, hogy az 1971. őszi Pécsi Nemzetközi Felnőttbábfesztivál egyik legnagyobb sikere a *Mockinpott úr* volt, amelynek nyomán „a nemzetközi zsűri cseh és lengyel tagja vendégszereplésre hívta meg az Orfeo együttest. 1972 tavaszán a lengyelországi út meg is valósult." 1972 nyarán részt vettek a Békéscsabai Nemzetközi Gyerekbábfesztiválon is, ahol „a *Gyerekjátékok* című műsorukkal a pécsi fellépéshez hasonló sikert arattak. A szakmai vitákban eltértek ugyan a vélemények arról, hogy ez a produkció közvetlenül a gyerekekhez szól vagy inkább a gyerekekkel foglalkozó felnőtteknek. Végeredményben azonban egyértelműen pozitívnak ítélték a műsorukat." Az előadás a felnőttek szerepéről beszél, „olyan értelemben, hogy milyen mértékben felelősek a gyermek személyiségének formálásáért, humanizmusuk, etikájuk, életszemléletük kialakításáért. Az Orfeo együttes műsora a felnőttek lelkiismeretét célozza." (A szakvélemény mindehhez hozzáteszi még azt is, hogy „az Orfeo bábegyüttes azokon a fesztiválokon, amelyeken részt vett, nagyon szerényen, fegyelmezetten viselkedett, magatartásukkal is jó benyomást keltettek".) (Hollós)

Teljesen azonos véleménye van a *Gyerekjátékok*ról – és az Orfeo bábegyüttes másik három előadásáról is – Szilágyi Dezsőnek, az Állami Bábszínház igazgatójának, az UNIMA Magyar Központja elnökének, aki a nemzetközi zsűri elnökeként vett részt a békéscsabai fesztiválon. „A szakmai értékelő bizottságnak egyöntetűen az volt az álláspontja – írja a *Gyerekjátékok*ról –, hogy az Orfeo műsora felfogásban és kivitelezésben is mindenképpen jó ügyet szolgál akkor, amikor korunk gyermeknevelésének egy súlyos és megoldandó problémájára hívja fel a figyelmet. Pozitív és humánus tartalma elvitathatatlan, még akkor is, ha bizonyos részmegoldásai művészi-szakmai vitákat válthatnak ki." (Szilágyi)

Az Orfeo-hívők portréja?

A bábművészeti szakemberek mellett az Orfeo védelmében tollat ragadó „törzsnézők" is teljesen másképp látják az orfeós produkciók hatásmechanizmusait, mint Szántó Gábor, ezért gyökeresen más értelmet tulajdonítanak az előadásoknak (beleértve az *Etoile*-t és a *Vurstlit* is). Feszültségkeltés helyett a megoldáskeresést látják bennük: „Előadásaik nem tanmesék, vagyis valójában nem a színpadon akarnak megoldásmodelleket kidolgozni, hanem arra serkentenek, hogy mi akarjunk úgy beilleszkedni abba a közösségbe, amelyben élünk, hogy azt tudatosan alakítsuk és formáljuk." (Herédi)

A törzsnézők levele azt is kifogásolja, hogy Szántó Gábor a cikkben „említett emberekről (főleg a szexuális életük bemutatásával) készült jellemzését" állítja a hiányzó tényanyag helyébe. Az Orfeo „vezetőjének jellemzésére külön hétszer annyi helyet szentel, gondolom azért, mert ezt az együttes szempontjából döntőnek tartja. Visszataszítónak tartom, hogy ezt az egyébként is következetlen jellemzést arra használja fel, hogy az ő alakjában lássuk a fiatalok és az idősebb generáció mesterségesen felszított ellentétét kicsúcsosodni."

Hasonlóképp megkérdőjelezi Szántó Gábor eljárását az *Élet és Irodalom*ban Varjas Endre[4] is. Aki „azt hiszi, hogy a riportban az Orfeo-csoportok művészi, ideológiai vagy akár politikai tévelygéseiről esik szó, alaposan csalódik". Szántó Gábor „eltekint a vitától, sőt a vitatható nézetek ismertetésétől is". Az olvasó viszont „megtudhat sok borzongató intimitást az Orfeo együttes tagjainak családi és szerelmi életéről".

„Valamiféle bűnbarlang volna az Orfeo együttes – kérdezi Varjas –, valamiféle »Manson-család«[5] magyar módra, amint a riport egyik sanda félmondatában szerepel?" (Az orfeós szülők „már a Manson-féle nagycsaládhoz kezdik hasonlítgatni ijesztgetésképpen az együttesüket" – írta Szántó.) „Valamiféle liliomtipró titkos társaság" az Orfeo – folytatja Varjas a *Magyar Ifjúság* sugallta kérdéseket –, ahol a vezető tekintélye súlyával ágyba kényszeríthet tapasztalatlan kislányokat?" Majd így összegzi Szántó Gábor eljárásáról való véleményét: az írásba „olyan furcsa elfelejtések, rosszindulatú szempont-mellőzések, tendenciózus eltekintések kerültek bele, az elmulasztott vita, érvelés és bizonyítás helyett olyan vádak, amelyek – függetlenül attól, hogy az állítások között van-e helytálló, s ha igen, mennyi – teljesen összeférhetetlenek a sajtóetikával és szocialista művelődéspolitikánk alapelveivel". (Varjas)

Minderre Szántó Gábor öt hét múlva újabb cikkel reagál, amelyben „dörgedelemnek" nevezi az *Élet és Irodalom* cikkét. „Varjas Endre, az Orfeo közönségének több tagjához hasonlóan, rosszindulatú tendenciózussággal vádolt, s nagyhangon kijelentett pártatlanság álarca mögül – érvek nélkül, viszont annál több keménynek szánt jelzővel – védte az orfeósokat, akiket úgymond »nem ismer közelebbről«.

4 A „nem túl szerencsés életű néhai költő, Varjas Endre" maga is besúgó volt – meséli Vámos Miklós. „Barátnője buktatta le féltékenységből: feltűnt neki, hogy Endre rendszeresen felkeres egy idegen lakást. Kiderült: belügyi objektum. Varjas akkor összehívta baráti körünk eszmei vezetőit – köztük Dalos Györgyöt, Pór Györgyöt, talán Bauer Tamást és Haraszti Miklóst is –, és mindent bevallott. Mondták neki: nem baj, továbbra is súgjon be, legalább tudják, ki teszi." Senki nem tud megnyugodni. Sztankay Ádám interjúja Vámos Miklóssal. *168 óra* 2012. október 24. http://168ora.hu/kultura/senki-nem-tud-megnyugodni-58825 *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

5 Charles Manson az 1960-as évek végén lett egy hippi pünkösdista csoport vezetője és több brutális gyilkosság kitervelője. A Manson család nevű csoport gyilkolta meg 1969-ben többek közt Sharon Tate filmszínésznőt, Roman Polański filmrendező nyolc és fél hónapos terhes feleségét.

Alapkérdésnek tartom ezt az állítást, mert valótlanságát jellemző vonásnak érzem az Orfeo-hívők portréján. Varjas Endre ugyanis elfelejtette »megemlíteni«, hogy négy esztendővel ezelőtt – Vizl Eduárdként – Malgot Istvánnal marasztalták el. Igaz ugyan, hogy ő nem állt bíróság előtt, »csak« hatósági figyelmeztetést kapott társadalomellenes tevékenységéért, s ezért az egyetemről is fegyelmi úton elbocsátották." (Szántó b)

Kriminalizálás

„Az írói álnév fölfedése – kivéve, ha irodalomtörténeti kutatás céljából, a Szinnyei-féle lexikon segítségével történik – kínos sajtóerkölcsi vétség" – írja az Orfeo-ügyről szóló későbbi elemzésében Dalos György. „Az írónak joga van álnevet, művésznevet használni; éppoly elemi jog ez, mint a levéltitok vagy a távbeszélőn folytatott beszélgetések titkának sérthetetlensége. Amikor a *Magyar Ifjúság* Varjas Endre »valódi nevét« felfedte, azt bizonyította: munkatársa védelmében hajlandó átlépni az elemi tisztesség határait is."

„Szántó ahelyett, hogy szembesítené Varjast az igaz tényekkel, előbb magát a vitatkozót próbálja olyan helyzetbe hozni, hogy bármit mond, elfogultnak, hitelképtelennek tűnjék. Eközben megkerüli a kérdést, hogy ha Varjas ismerte is Malgotot, az Orfeóval is kapcsolatban állt-e? Hiszen egy négy évvel korábbi ismeretségről számol be" – írja Dalos György.

De Szántó módszere világossá teszi a céljait is: „A négy évvel korábbi államellenes összeesküvés többszöri említése a kriminalizálás leghatásosabbnak vélt eszköze: az Orfeo fiataljait, akik 1968-ban jobbára általános iskolai tanulók voltak, Szántó olyan eseményekkel hozza összefüggésbe, amelyhez az együttesnek semmi köze nem lehetett. Varjas lejáratására még azt a nem éppen szerencsés stíluseszközt is felhasználja, hogy nevét a Varjas-Vizl párosításban közli. Mint tudjuk, annak idején a szélsőjobboldali sajtó bélyegezte meg így a szociáldemokrata vagy kommunista ellenfeleit, mintegy jelezve, hogy nem magyar származásúak, tehát a lelkületük is idegen." (Dalos)

Szántó Gábornak abban sincs gátlása, hogy nem nyilvánosság előtt megjelent írásokkal vitatkozzon. Természetesen tud arról is, hogy „Malgot István levélben tiltakozott a riport megjelenése ellen". Reagált tehát erre is, de mivel az abban szereplő tényeket és érveket az olvasók nem ismerik, s ő maga sem ismerteti, könnyedén lesöpri, sőt a visszájukra fordítja őket.

Malgot „tiltakozott, mert nyilvánosság elé tártam, hogy részt vett egy államellenes összeesküvésben. Tiltakozott, mert megemlítettem disszidálási kísérletét. Tiltakozott, mert megírtam, hogy két művészeti főiskoláról is kizárták. Félreértés ne essék: nem a tényeket cáfolta, nem azt tartotta méltatlannak, hogy mindez megtörtént vele, sőt még mentegetőzni sem próbált. Csak azt vette zokon, és nevezte törvénysértőnek, alkotmányellenesnek, hogy mindezt elmondtam róla. Szerinte ugyanis a »ballépések« nem tartoznak a közvéleményre. Sajátos logika, és – ha elfogadom – furcsa következtetésekhez vezet. Csak akkor bűn a bűn, ha mások is tudnak róla" – írja Szántó Gábor. (Szántó b) Így csúsztatásai – és kriminalizálási szándéka – eredményeként az a képzet keletkezhet az olvasóban, hogy maga az Orfeo sem más, mint egy „államellenes összeesküvés".

És hogy az összeesküvés látszata még erősebb legyen, kijelenti, hogy Varjas „az Orfeo közönségének több tagjához hasonlóan" vélekedik, viselkedik. Még tovább fejtegeti ezt a „szálat", amikor a törzsnézők hozzászólására válaszol – aláírás nélkül, tehát szerkesztőségi

véleménynek beállítva reakcióját: „honnan tudják a védbeszéd írói, hogy következetlen ez a jellemzés [mármint Malgot Istváné]? Hiszen ők »csak a produkciókat ismerik«? Vagy mégsem? … Mindazok előtt, akik tisztában vannak a logika alapelemeivel, nyilvánvaló, hogy a levél írói vagy nem a saját véleményüket írták le [tehát valaki mozgatja őket a háttérből], vagy nincs saját véleményük. Márpedig így nehezen segíthetnek hozzá bennünket ahhoz, hogy kiderüljön az igazság." Efféle kifejezéseket többnyire csak valódi bűnügyek esetében szokott használni az ember.

Mit akar Szántó?

Első írásából, az *Orfeo az álvilágban* című cikkéből még nem derült ki pontosan, hogy mit is akar elérni Szántó Gábor (vagy azok, akik a rendőrségi kihallgatások jegyzőkönyveit a rendelkezésére bocsátották). De azért első cikkének vége ebből is sejtet valamit: „A kérdések sorát hosszan folytathatnánk: hol volt, és hol van a pedagógus ebben a vitában? Mennyit ér a gyámhatóság gyámkodása? Hol jutottak szerephez az ifjúsági szövetség képviselői mint méltó vitapartnerek?"

Szántó a pedagógusok, gyámhatóságok, ifjúsági vezetők felelősségét veti fel, akik szerinte tehetnek, tehettek volna valamit Malgoték ellen. „Kérdezni kell, és beszélni kell a történtekről még sokáig és sok helyütt, mert a kérdés nem csupán az, hogy morálisan, az íratlan szabályok szerint mennyiben felelős vagy bűnös Malgot István és a korban is hozzáillő eszmetársai, akikről ez alkalommal nem szóltunk." Ez a sanda célzás azt sejteti, hogy Szántónak lenne mondanivalója másokról is, Malgot „eszmetársai"-ról, de most még nem állítja őket pellengérre, mert talán „leválaszthatja" őket Malgotról. Mint ahogy el akarja riasztani cikkével a „normálisan" gondolkodókat is az Orfeótól. „Beszélnünk kell a történtekről – folytatja – azért is, mert a legfontosabb kérdés, hogy hol tartunk mi, akik nem kívülről bíráljuk a világot [a rendszert?], de állandóan ismerkedve vele, benne élünk." Azaz a rendszerrel azonosulók és a rajta kívül állók dichotómiáját ajánlja fel az Orfeo-ügy végiggondolásához.

Majd – pozitív példaként – egy korábbi orfeós sikeres leválását idézi: „Amikor kiváltam az Orfeóból – mondta [K. Ágnes] – már nem rohantam annyira. És egyszer csak észrevettem, hogy az autóbuszon emberek vannak. Észrevettem, hogy az élet tele van szép és jó dolgokkal is…"

Várjuk a véletlent, hogy a többiek is észrevegyék? Vagy tenni kellene valamit?" – zárja egy költői kérdéssel a cikkét Szántó Gábor. De hogy kinek mit kellene tennie az Orfeo ellen, azt egyelőre homályban hagyja.

„Ballagjanak haza"

Szándékait világosabbá teszi, amikor öt héttel később írt, második orfeós cikkében pozitív felhanggal hivatkozik a vita egyik hozzászólására.

Konkoly István járási KISZ-titkár írását idézi, aki magára vette Szántó kérdését, hogy hol voltak az ifjúsági szövetség képviselői, ezért kapcsolódott be a vitába. A járási KISZ-titkár tulajdonképpen egyetlen esetet mesél el – afféle példázatként –, ami vele és Molnár Zsuzsa pol-beat énekessel történt meg. Konkolyék egy tőserdei ifjúsági találkozón

történő fellépésre kérték fel a pol-beat énekest. „Arra gondoltunk meghívásakor, hogy dalai hozzájárulhatnak a fiatalok szocialista hazafiságra való neveléséhez, hiszen manapság a fiatalok körében a forradalmi és munkásmozgalmi dalok új reneszánszukat élik. Meghívásakor nem gondoltunk azonban arra, hogy egyesek »meglovagolják« ezt a tényt, és átírt, elferdített szövegekkel igyekeznek más útra téríteni hallgatóinkat, nem törődve azzal, hogy a szövegek megváltoztatásával meghamisítják a lényeget."

Ezért kérték meg Molnár Zsuzsát, hogy két átírt szövegű dalt ne énekeljen el a repertoárjából. Egyiknek idézi is a szövegét a járási KISZ-titkár: „Egyformák a zsaruk, / mind gumibot és fakabát, / Ha szemben állsz velük, / látsz sok értelmes pofát." „Amikor a pódiumról hangzik el olyan szöveg, amelyben csúfolódnak a »buta fakabátokon«, s hozzáteszik a refrént, hogy »Le a rendőrállammal«, hiába mondja a dalok előadója – Molnár Zsuzsa is ezt tette –, hogy a spanyol, a francia rendőrökről beszél, a közönség egy része általánosít. Márpedig mi tudjuk, hisszük, hogy nálunk ilyen problémák nincsenek. Az átírt szövegű régi dalokkal azonban ilyen jellegű fellazítás történik. Ezért kértük Molnár Zsuzsát is, hogy ne énekeljen ilyen rosszul »aktualizált« szövegeket. Ígérete ellenére ezeket is előadta. Lehet ilyenkor vitatkozni?" – teszi fel a szintén költői kérdést Konkoly István KISZ-titkár.

„És hangsúlyozom, nemcsak »funkcionáriusként«, elsősorban magánemberként, kommunista fiatalként állítottam meg Zsuzsát – meséli tovább Konkoly –, és kértem arra, hogy ballagjon haza. Mert az említett dal után a *Fel kommunista ifjú sereg* ugyancsak átköltött változatát énekelte el. Ezt nevezzük olyan »balos« magatartásnak, amely igazából nem más, mint anarchizmus."

„Mindezt azért mondtam el, mert Zsuzsa is az Orfeóhoz kötődőnek mondta magát – folytatja Konkoly. Amikor elolvastam az Orfeo együttesről szóló riportot, rádöbbentem, az ideológia tényleg teljesen azonos, és a módszerek is hasonlítanak. Csakhogy itt már nem arról énekelt egy magát orfeósnak valló fiatal, hogy »le a családdal«, hanem hogy »le a rendőrállammal«." (Konkoly) („Molnár Zsuzsát a Kőbányai Ifjúsági Klubban sem orfeós minőségben, sem egyébként nem ismerjük" – írták az Orfeo csoportjainak helyet adó klub fiataljai levelükben a *Magyar Ifjúság*nak, amit szintén nem közölt a lap. – Feljegyzés 1972)

„Azt hiszem, nincs szükség »adminisztratív« eszközökre sem ilyen esetekben" – fejezi be hozzászólását Konkoly. „Felkészültek vagyunk, hogy bárkivel és bármikor vitába szálljunk. Magánemberként is. Csak az a kérdés ilyenkor, hogy a vitapartner is vállalja-e a vitát. Molnár Zsuzsa nem vállalta. És mint a cikkből kiderül, az Orfeo együttes sem vállalja. Akkor pedig nincs más mód: meg kell kérni őket, hogy ballagjanak haza." (Konkoly)

Lincshangulat?

Az Orfeo tagjai a *Magyar Ifjúság* cikkét olvasva úgy érezték, hogy tönkre akarják tenni őket, meg akarják szüntetni az együttest, s mivel nyilvánosságot nem kaptak, ez ellen a maguk eszközeivel védekeztek. Mivel nem volt sajtószabadság, más módon próbálták nyilvánossá tenni azt, ami történik. Fábry Péter különféle nyilvános telefonfülkékből hívogatta a vezető magyar értelmiségieket, és mesélt mindenkinek a kialakult helyzetről. Major Tamást Fodor Tamás kereste fel hasonló szándékkal.[6]

6 Ez az Orfeo csoportról szóló dokumentumfilm számára készült csoportos beszélgetésen hangzik el.

Már az *Orfeo az alvilágban* megjelenésének napján felkereste Fábry Péter és Malgot István a párt Központi Bizottságának Kulturális Alosztályát, és védelmet kértek a Magyar Ifjúság aznapi számában megjelent cikk miatt. (Rátki–Kőháti) Néhány nap múlva Fábry Péter, Malgot István és Fodor Tamás hasonló célból Gyurkó László[7] is felkereste, aki többek között a XIV. kerület országgyűlési képviselője volt. (Itt működött a Fábry vezette Orfeo klub.) Gyurkó levélben tájékoztatta az ügyről Aczél Györgyöt. „A cikk megjelenése óta érzésük szerint kifejezetten lincshangulat uralkodik körülöttük" – idézi az orfeósokat Gyurkó.

Hasonló hangulat olvasható ki az Orfeóról szóló egyik III/III-as ügynök jelentéséből is, aki „a *Magyar Ifjúság*ban megjelent cikk után felkereste a bábcsoport tagjait, akik a cikket közösen olvasták el és szidták. Beszélgetés közben elmondták, hogy ez csak azért történhetett, mert az eljárás [mármint a rendőrségi vizsgálat] lezárása figyelmeztetéssel szükségmegoldás volt, és így most társadalmilag próbálják őket tönkretenni. A cikk hatására aznap este a kollégistákat már nem engedték ki a kollégiumból, így nem tudtak előadást tartani. Malgot aznap este már nem is jelent meg a bábelőadáson, levélben kérte a felmentését az együttes rendezői teendői alól mindaddig, amíg az ügyeit vizsgálják, és egyben a cikk alapján kérte a bábegyüttessel kapcsolatos »vádak« kivizsgálását a kerületi Tanácstól, a KISZ X. ker Bizottságától, a Főv. Tanácstól, és a KISZ KB-tól". (Kárpáti 1972. 10. 31.)

Malgot ideiglenes visszavonulását a bábcsoport vezetésétől a pártközpontban javasolták: „véleményünk szerint helyes, ha Malgot az együttestől mindaddig távol marad, amíg egy vizsgálat nem tisztázza az Orfeo szerepét és az együttesen belül kialakult helyzetet". (Rátki) Egy három hónappal későbbi ügynökjelentés erről az állapotról számol be: „A bábegyüttes jelenleg Tóth Andrea és Németh Ilona vezetésével próbál, a bábosoknak kinevezett vezetője jelenleg nincs." Ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy „Benkő Évát a Malgot István ellen indított bűncselekmény vizsgálata során felszínre került mulasztások miatt a KISZ fegyelmi úton vonja felelősségre. Ennek időpontját még nem ismeri, csak azt, hogy a klubvezetés alól felmentették. Új munkahelye – Fővárosi Művelődési Házak propaganda és módszertani csoport vezetője – számára »felfelé« bukást jelentett. Kapcsolata nem szakadt meg az Orfeo vezetőivel, és várható, hogy új munkahelyéről még több segítséget nyújt számukra." (Kárpáti 1973. 01. 18.)

Egy másik ügynökjelentés szerint azonban a közhangulat – legalábbis az egyetemista fiatalok körében – egyáltalán nem fordult az Orfeo ellen: „Igyekeztem az Orfeo együttessel kapcsolatos közhangulatot felmérni. Úgy vélem, hogy a fiatalok körében nem váltott ki ellenszenvet a róluk megjelent sajtópublikációk. Ellenkezőleg, népszerűvé tette őket, aki csak teheti, szeretne velük kapcsolatba kerülni. Ez például az előadásokon és az eredményhirdetésnél, az őket elmarasztaló bírálatoknál rokonszenv megjegyzésekben, gúnyos nevetésekben nyilvánult meg. A Közgazdasági Egyetemen Orfeo-láz van kialakulóban, a könyvtárban mindenki *Magyar Ifjúság*ot kutat". (Regős 1972. 11. 20.)

7 Gyurkó László 1970-től az államilag támogatott alternatív színházat, a Huszonötödik Színházat vezette. (A színház alapítója Gyurkó mellett Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő volt.)

„Hamis nézetekkel szakítani"

Az ügy a hivatalosság szintjére is eljutott, amit egyértelműen jelzett, hogy bekapcsolódott az Orfeo körüli nyilvános vitába Dr. Tóth Pál, a KISZ Központi Bizottsága Kulturális Osztályának vezetője is. De ő nem a *Magyar Ifjúság*nak, hanem az *Élet és Irodalom*nak írt levelet. Önmagában ez a gesztus is azt sejteti, hogy nem Szántóval ért egyet, még ha bíráló megjegyzéssel is illeti Varjast (szerinte ő is „torzít, amikor a szocialista művelődéspolitika alapelveit kéri számon, míg önmaga figyelmen kívül hagyja azokat".)

Utal arra is, hogy helytelennek tarja a *Magyar Ifjúság* cikkének szándékát: „Helytelenül gondolkodik, aki a tizenévesek lelkesedését, ismereti hiányosságait, kevés élettapasztalatát ... eleve rossz szándékúnak vagy esetenként ellenséges magatartásúnak tünteti fel." De nehogy félreértsék, a KISZ KB osztályvezetője vág egyet a másik oldalra is: „De kártékony munkát végez az is, aki az újat akarást, a nem szokványos kifejezésre való törekvést, megjelenési vágyat kétes politikai céljai megvalósítása érdekében kívánja hasznosítani."

Dr. Tóth az egyet ide, egyet oda technikáját alkalmazza a cikk további részében is. Egyrészt határozottan kijelenti (még ha a fogalmazásmódja kicsit körmönfont is), hogy jó együttesnek tartja az Orfeót: „Az egyéni törekvések, politikai, erkölcsi nézetek és gyakorlat megvalósítására alkalmas a jó felkészültségű, érzékeny, az önkifejezés művészi szintjét elérő Orfeo együttes."

És – hogy ismét ne értsék félre – pontosítja, hogy elsősorban az együttes művészi színvonalát tartja jónak. Dr. Tóth ezzel megpróbálja a vitát a politikai (illetve morális) szintről visszaterelni az esztétikai szintre, hisz alapvetően egy „öntevékeny" művészeti csoportról van szó, és „az öntevékeny művészeti mozgalom jelentős helyet foglal el a Kommunista Ifjúsági Szövetség kulturális nevelőmunkájában. Nagy jelentőségű, hogy fiatalok tömegei aktívan részt vesznek önmaguk és szűkebb-tágabb környezetük műveltségének kiteljesítésében, hozzájárulva a társadalmilag aktív, tudatos tevékenységet folytatni tudó nemzedék felneveléséhez." Dr. Tóth itt a Kádár-rendszer egyik alapcsapdájába csalja bele saját magát, a politikailag deklarált alapelveket kell hangoztatni, és ezt szembesíteni a valósággal: azaz valójában az a kérdés, hogy politikailag elfogadható eredményre vezet-e az, ha valaki (vagy egy egész csoport) tényleg „társadalmilag aktív, tudatos tevékenységet folytat".

Az ellentmondás feloldása miatt próbálja a KB osztályvezetője politikai helyett művészi színtérre vezetni a vitát. Ezért is jelenti ki, hogy „tévednek azok, akik – más okok miatt – most tagadják az együttes három csoportjának, s különösen folk-song zenekarának teljesítményét, produkcióinak művészi színvonalát, munkájuk újszerűségét is". (Vajon mik lehetnek azok a más okok, amit két gondolatjel között feltétlenül meg kell említenie Dr. Tóthnak?)

De hogy a másik irányba is csapjon, a KB osztályvezető siet leszögezni azt is, hogy eszébe sem jut Malgot mellé állni. Előbb általánosságban kijelenti, hogy „nem lehet megengedni azt, hogy néhány vezető helytelen nézetével, ilyen vagy olyan elképzelésével, s ebből fakadó erkölcsi, etikai felfogásával az önmaguk egyéniségét kereső fiatalokat eltérítsék társadalmunk fő mozgásirányaitól". Majd később mindezt konkréttá is teszi: az Orfeo „együttesen (bábcsoport) belül kialakult erkölcsi, etikai felfogással azonosulni nem lehet, s minden vezető alkalmatlan tevékenysége folytatására, ha a munka során kialakult közvetlen kapcsolatokat a tevékenységgel összefüggő, a tevékenység hatására fejlődő rajongást kiterjeszti a csoport tagjaival folytatott szexuális kapcsolatokra is".

Ezt az egyértelműen – de név nélkül – Malgotra tett célzást még kiegészíti azzal, hogy „az együttest – az egyes csoportok esetében különböző formában és szinten – megalakulásától kezdve belső rendezetlenség, politikai, morális bizonytalanság jellemezte. Ha nem is a legszerencsésebb módon, e folyamatra hívta fel a figyelmet a *Magyar Ifjúság* cikke." Dr. Tóth fogalmazásmódja nemcsak arról biztosítja az olvasókat, hogy természetesen ő sem feledkezik meg a morális és politikai szempontokról (még ha a művészieket elébük is helyezi), hanem azt is jelzi, hogy bizony különbséget kell tenni a három orfeós csoport között. (Legpozitívabb színben a zenész csoportot, legnegatívabb színben a bábosokat tünteti fel.) Ennek a „megosztási kísérletnek" a későbbiekben még jelentősége lesz.

A KISZ KB osztályvezetője természetesen tudja a megoldást. Levelének utolsó bekezdése arról biztosít mindenkit, hogy a hivatalok a helyükön vannak, és teszik a dolgukat, hogy helyreálljon a béke az Orfeo környékén is. „Az Orfeo együttes – mindhárom csoport – az együttesen belül meglévő erők tudatos előrelépésével – a művelődési szervek és az ifjúsági szervezet segítségével – képes a jelenlegi helyzeten változtatni. Képes a meglévő politikai, morális bizonytalansággal leszámolni, a tetszetős, de hamis nézetekkel szakítani. Az együttesen belüli rend megteremtése, a kétes értékű politikai nézetekkel folytatott alkotó vita lehet a kellő biztosíték a helytelen nézeteket valló fiatalok meggyőzésére, az eszmeileg tiszta, az eddigieknél magasabb művészi kvalitást felmutató új produkciók megalkotására." (Dr. Tóth)

„Amatőr politizálás"

Szántó Gábor azonban nem hagyja szó nélkül Dr. Tóth Pál megjegyzéseit. A magyar ifjúságbeli vitát lezáró – cikkében kijelenti, hogy a KISZ KB osztályvezetője „átsiklott »az egyes csoportoknál esetenként jelentkező« világnézeti-ideológiai zavarosságok fölött. Nem vette eléggé észre, hogy nem az együttes formai munkája, hanem tartalmi mondanivalója adott okot a bírálatra!" (Szántó b)

„Csak ámulhatunk a sajtószabadság netovábbján" – jegyzi meg az Orfeo-ügyet elemezve Dalos György: „egy újságíró a KISZ lapjában nyilvánosan bírálja – mit bírálja, korholja – a KISZ vezető funkcionáriusát! Valljuk meg: az ilyesmi elég ritkán fordul elő. Tudálékosabb káderek ilyenkor egymás között meg is kérdezik: ki állhat mögötte (mármint Szántó mögött), hogy ilyen merészen bírál? Mi nem tudjuk, ki állt mögötte, de sejtjük, hogy ki látta el információkkal." (Dalos)

Ha a politikai rendőrség által lefolytatott vizsgálatból idéz, akkor nyilván ők. Ugyanis Szántó Gábor ezután – mintegy döntő érvként Dr. Tóth ellenében – összefoglalja a nemcsak zavarosnak, hanem egyenesen ellenségesnek tekinthető „orfeós ideológiát". Mindezt idézőjelben közli, de azt nem mondja meg, hogy milyen forrást idéz, ki foglalta össze ilyen kereken az Orfeo nézeteit, hisz maga mondja, hogy az orfeósok „a nyilvánosság előtt nem hajlandók" ezeket a tételeket „tömören és félreérthetetlenül megfogalmazni". Most is a belügyi szervek segítették információval az újságírót?

Íme Szántó szerint az Orfeo ideológiája (amelynek elején az *Etoile* gondolataira, illetve az előadásról szóló ügynökjelentések fogalmazásmódjára ismerni): „Magyarországon csak látszólag van a munkásosztály kezében a hatalom. A tömeget a »hivatalos forradalmárok« és a »funkcionáriusok« rosszul vezetik és félrevezetik. A dolgozókat kizsákmányolják,

és a munkásokat rendőrterror nyomorítja. A munkásokat az értelmiségi fiatalok – akik hisznek a munkásosztály vezető szerepében – szabadíthatják fel azzal, hogy felébresztik és ellenállásra buzdítják őket. Erre viszont fel kell készíteni a fiatalokat, akik a család keretei között elkorcsosulnak. A család hazug és torz állapot, a gyerekeknek szembe kell szállni családjukkal, meg kell szakítaniuk kapcsolatukat az önző, korlátolt, képmutató, militarista hajlamú felnőttekkel. Így módjuk lesz arra, hogy kezükbe vegyék a hatalmat és átalakítsák a társadalmat. A művészeknek pedig, s köztük az amatőr műkedvelőknek az a feladatuk, hogy tudatosan felkészüljenek tanítói szerepükre, és fokozatosan megkezdjék, de burkoltan végezzék felvilágosító munkájukat. Mert ha ügyetlenek, a hatalom lecsap rájuk, és nem engedi szóhoz jutni őket."

Mindehhez Szántó Gábor most is hozzáteszi, hogy az orfeósok a fentieket „nem mondják ki ilyen egyértelműen. Egyszer csak szimbolikusan sugallják ezt, máskor azonban félreérthetetlenül céloznak ezekre a »forradalmi gondolatokra«. Előadásaikon és az ezt követő (valójában »zártkörű«) vitákon és számos tevékenységük közepette. Értse, aki érti..."

De Szántó szerint „az orfeósok ideológiai blöffjének" tételei – amelyeket „nyíltan, a nyilvánosság előtt nem hajlandók tömören és félreérthetetlenül megfogalmazni" – egyértelműen kiolvashatók „az Orfeo együttes zenekarának, irodalmi színpadának és bábcsoportjának műsoraiból. Így a saját képükre formált József Attila-versek, a meghamisított *Etoile*, valamint az ízig-vérig saját költésű *Gyerekjátékok* tanulságaiból".

Szántó Gábor ezzel azt is nyilvánvalóvá teszi – és ez a Dr. Tóthtal való vitájának lényege –, hogy ő nem hajlandó művészi alkotásként tekinteni az Orfeo előadásaira – amelyekről kijelenti, hogy egy híján ismeri őket –, hanem ezeket igenis politikai aktusokként kell megítélni. Esztétikai olvasatukkal ezért egyáltalán nem is bíbelődik, hisz úgyis csak „az orfeós ideológia" forrásaiként tekint rájuk. Ő ezzel akar leszámolni. Ezért ki is jelenti: „munkálkodásukat nem fedi eléggé az »amatőr együttes« megnevezés, emögött burkoltan »amatőr politizálás« van, s ez a lényeg. Bírálatukat nem lehet a »művészi színvonalnál« kezdeni, mert ez a módszer a lényeg megkerülése lenne." (Szántó b)

Politikai felelősök?

Újabb írása lényegében ennek sulykolása érdekében született: „Szeretnénk az illetékesek figyelmébe ajánlani: nem magánügy, hogy mire használják művelődési házainkat, ifjúsági klubjainkat, az építőtáborok, az ifjúsági találkozók színpadait. Legyen mindig szavunk a zavaros nézetek visszautasítására, igazunk védelmére" – zárul a *Még egyszer az Orfeo együttesről* című írás. (Szántó b)

A cikk többi részében lényegében összefoglalja – rendezettebben, kevésbé csapongóan, mintha közben már rájött volna arra, hogy mit is akar elérni – mindazt, amit már az első cikkében is megírt. A célkeresztben most is Malgot áll: „a gyerekek közötti tevékenysége káros. Ezt azóta több hozzászólás is megerősítette. Alig valószínű, hogy a tények alapos megismerése és mérlegelése után más következtetésre jutnak az illetékesek." Szántó valamiféle intézkedést sürget Malgot ellen, és a „zavaros nézetekkel" való leszámolást is várja az illetékesektől. Hisz Malgot „szerepének megítélését – mint ahogy már leírtam – külön kell választani az általuk félrevezetett elvek bírálatától. Tudomásom szerint az erre illetékes állami és társadalmi szervek, amelyeknek eddig több képviselőjét ugyancsak megtévesztették és félrevezették, a közeljövőben megteszik ezt." (Szántó b)

Szántó itt már egyenesen az „állami és társadalmi szervek" képviselőinek felelősségét firtatja, akiket szerinte megtévesztettek (megvezették őket vagy egyszerűen csak figyelmetlenek, felelőtlenek voltak). Minderről ezt mesélte később Malgot István: az Orfeo-ügy „hátterében komolyabb dolgok voltak. Ekkor folyt a nagy birkózás Biszku és Aczél között. S a tét az új gazdasági mechanizmus lejáratása, elfojtása volt. A belügy és a körülötte csoportosuló erők elejétől végig ellenezték a gazdasági mechanizmust, s ezzel együtt persze azt a kulturális nyitást is, amely jórészt Aczél nevéhez kötődött. Rémes kultúrpolitika volt, de az adott helyzetben alighanem a legjobb, amire lehetőség volt."

Tehát az igazán lényeges események – és a valódi fordulatok – ezúttal is a színfalak mögött zajlottak. Az orfeósok most is Gyurkó László segítségét kérték. „Amikor a Magyar Ifjúság második cikke megjelent – meséli Malgot –, a nyomdász ismerőseink által kicsempészett kefelevonatot eljuttattuk neki, és ő – aki valamiféle szürke eminenciásnak számított – átadta Aczélnak. Ő pedig felháborodott, mert az a cikk már politikai felelősöket keresett az ügy hátterében."

„A színjátszás harmadik szektora"

„Felelőtlen dolognak tartom azt, ahogy a *Magyar Ifjúság* az Orfeo-ügyhöz hozzágyúlt" – írja Vitányi Iván[8]. „Egy viszonylag kis jelentőségű problémából (közelebb az Orfeo esetéből) országos ügyet kavart, ráadásul hamis irányba vitte (amikor mindenáron a szexuális kérdést állította az előtérbe)." (Vitányi 1972) Mindezt Vitányi kifejezetten az Aczél György számára készített hosszú elemzésében írja, amit a Népművelési Intézet frissen kinevezett igazgatójaként készített. („Ne haragudjon, hogy ilyen sokáig készült – még új fiú vagyok, meg kellett beszélnem az intézet embereivel, Gyurkóval, másokkal" – írja Aczélnak a kísérő levelében.) Vitányi az 1972. november elejére elkészített anyagból egy nyilvánosságnak szánt cikket is írt, amely a Kritika 1973. januári számában jelent meg.

Feljegyzésében Vitányi nem tagadja, hogy vannak az Orfeo körül problémák. „A csoport tipikus példája a politizáló együttesnek, annak minden erényével és hibájával. A társadalmi problémák iránt érdeklődnek, a szocializmus kérdéseiről vitatkoznak és olvasnak, egy közéleti magatartást akarnak a színpadról elterjeszteni, közösséget akarnak teremteni. Ismerjük őket régebbről és most is, tudjuk, hogy szándékaik alapjában véve jók, de azt is, hogy e célok jegyében nem tudták magukat megvédeni a balos ideológiai hatástól. Azt mondják, hogy az élet elvesztette forradalmi eredetű »keménységét«, ők viszont ezt szeretnék szolgálni. Ennek jegyében egész műsoruk e körül összpontosul, mindig a forradalmi helyzet, a forradalmi cselekvés útját bogozzák, s ez együtt, még a legjobb szándék mellett is egy furcsa beállításhoz vezet, ha itt és most csinálják."

8 Vitányi Iván (1925) 1953-ban a Nagy Imre-reformcsoport tagja lett, a Petőfi Kör üléseinek állandó résztvevője. Az 1956-os forradalom ideje alatt az Értelmiségi Forradalmi Bizottság tagja volt, emiatt elvesztette állását, esztergályos tanuló lett. 1958-tól a *Muzsika*, majd 1964-től a *Valóság* című folyóiratok munkatársa. 1972-ben a Népművelési Intézet igazgatójává nevezték ki, majd 1980-ban a Művelődéskutatási Intézet igazgatója lett. 1986-ban az újonnan alakult Országos Közművelődési Központ főigazgatói tisztét töltötte be 1992-ig.

Valójában azt kérdezi Vitányi, hogy van-e manapság létjogosultsága a forradalmi cselekvésnek. A kérdés egyáltalán azért merülhet fel, mert a hivatalos ideológia ezt a gondolkodásmódot pártolja, miközben maga a konszolidált társadalmi valóság mindenben ellentmond neki. „A dilemma nagyon is érthető. Ezeknek a fiataloknak azt hirdettük, foglalkozzanak bátran közéleti kérdésekkel, kritizáljanak, vitatkozzanak szívük szerint, s vigyék színpadra gondjaikat. Nem adtunk azonban kellő példát arra, hogy tegyék ezt." Azaz akárhogyan nem lehet? Megvan ennek az elfogadható módja?

Vitányi feljegyzésének egy másik pontja ezt az igényt nem csak az Orfeóra érvényesen fogalmazza meg: „Ez az ifjúság közösséget akar, érdeklődik a közélet és a politika iránt, a szocializmus nagy kérdései, megvalósításának útja izgatják. Ez a pozitív igény azonban, ha nem kap megfelelő irányítást, veszedelmeket is rejt magában. Mindenesetre láthatóbb veszedelmet, mint a közömbösség (noha a közömbös ifjúság nem okoz botrányokat).

Megtaláltuk-e annak módját, hogy az ifjúságnak ezt a – nem csak művészeti mozgalmakban – bontakozó igényét a szocializmus szellemében irányítsuk, fejlesszük, elégítsük ki? Legyünk óvatosak a válaszban, vannak jelentős pozitív kezdeményezések. De őket is figyelembe véve azt mondhatjuk, hogy nem eléggé." (Vitányi 1972) Vitányi tehát a „szocializmus szellemében" való irányításban, a pozitív példaadásban látja az ellentmondás feloldásának lehetőségét. Ezzel azt a tabut is megfogalmazza, amelyen nem lehet átlépni. Így hát az Orfeo esetében a kérdés igazából úgy merül fel, hogy tevékenységükkel megsértették-e ezt az alapelvet, és ha igen, akkor van-e mód arra, hogy visszatereljék őket a helyes keretek közé.

Ennek a „tabunak" tágabb társadalmi-kulturális kontextusban való megfogalmazását is fontosnak érzi Vitányi a *Kritikában* közölt cikkében, ahol szélesebb – nem csak Magyarországra érvényes – társadalmi problémaként veti fel a kérdést: „Az ifjúság széles rétegeiben olyan energia halmozódik fel, amely a társadalom korábban kialakított keretei közt nem talál megfelelő kielégülésre. Maguk keresik hát a kielégítés útját, így jutnak egyebek közt egy sajátosan ifjúsági kultúra kialakításának szándékához, előbb a beatzenében, most a színjátszó mozgalomban. Ezért nevezik egyes színházi szakemberek – nálunk például Hont Ferenc – ezt a mozgalmat a színjátszás »harmadik szektorának«, hogy mind a hivatalos, mind a hagyományos amatőr színjátszástól megkülönböztessék!

Formailag, külső megnyilvánulásában tehát sok a hasonlóság a »színjátszás harmadik fajtájának« nyugati és szocialista országokbeli formája között. Tartalmában mégis éppen a meglévő azonosság alapján bontakozik ki döntő különbség: itt is, ott is a társadalmi magatartás alapformáinak a kialakítása az alaptéma, de ez nálunk a szocialista társadalomban és a szocialista társadalomért követendő magatartás kérdéseinek tisztázását követeli meg." Ennek az elvnek megfelelően Vitányi számára az a csoport, előadás jelenti a pozitív példát, amelyik „tényleges problémákkal vívódik, és végül is pozitív, szocialista szellemben ad feleletet a társadalom nagy kérdéseire". (Vitányi 1973)

Az ügy vége

Ennek szellemében teszi fel a kérdést Vitányi, hogy mi a megoldás az Orfeo-ügyben. „A legegyszerűbb természetesen az, ha a [*Magyar Ifjúság*] cikk[e] és a cikket követő sok vizsgálat (vizsgálja most az Orfeót a kerület, a főváros, a KISZ) egyesített hatására az Orfeót megszüntetjük, vagy olyan intézkedést hozunk, amelynek következtében magától elhal. Így mindenki elkerüli majd a felelősséget és az esetleges felelősségre vonást. Mégis úgy érzem, hogy ez hibás intézkedés lenne. Ha nem tudjuk az Orfeo pozitív fejlődését megtalálni, akkor hogyan fogjuk tudni jó mederbe irányítani az egész mozgalmat?"

Ezután néhány olyan javaslatot tesz Vitányi, amelyek az egész amatőr színjátszó mozgalom irányítására vonatkoznak. Majd konkrétan az Orfeóra vonatkozóan azt írja, hogy az együttesnek „három csoportja és egy vitaköre van, de nincsen vezetője! Nyilvánvalóan elsősorban ezen kell változtatni. Véleményem szerint az ügy elég jelentős ahhoz, hogy magunk keressünk egy olyan vezetőt, aki képes lehet a továbbfejlődés biztosítására. Ezt a vezetőt valamely központi szerv (KISZ, Népművelési Intézet, Fővárosi Művelődési Ház) közvetlen irányítása alá kell helyezni.

Az Orfeo három csoportja és vitaköre három helyen működik. Jó volna összevonni és olyan művelődési otthont keresni, ahol mindhárom együtt van."

Malgotra vonatkozóan pedig azt mondja, hogy „nem megoldás, ha őt egyszerűen elküldik. Nem olyan ember, aki máshol nem kezdene tevékenykedni – esetleg még meszszebb menekülve az ellenőrzéstől. Ha megfelelő vezetőt találunk, elképzelhetőnek tartom, hogy feltételesen maradjon meg a bábcsoportnál (ahol fizetést amúgy sem kap)." (Vitányi 1972)

Végül is a Vitányi felvázolta módon került sor az ügy hivatalos lezárására november közepén. Ezt jelzi többek között az is, hogy az MSZMP KB Kulturális Alosztálya, a Budapesti Pártbizottság és a Fővárosi Tanács Művelődési Főosztálya megbeszéléséről készült feljegyzés Vitányi elemzésének gondolatait, sőt mondatait idézi. Például „műsoruk egészéről" megállapítják, hogy „forradalmi diktatúránkat", „határozottságunkat" nem tartják kielégítőnek. A műsor zömére a forradalmi példák keresése jellemző. Ez vonatkozik az együttes valamennyi csoportjára. Magatartásuk, törekvésük népszerű a fiatalok körében. A cikkben fölvetett erkölcsi problémák a bábcsoportot és ott is elsősorban a művészeti vezetőt érintik.

Az illetékesek ugyan nem neveznek ki vezetőt az Orfeo élére, de közös elhelyezésükről megpróbálnak gondoskodni. Ugyanakkor „a budapesti pártbizottság részben konkrétan az Orfeo együttes esetében, részben általában az amatőr csoportok esetében kéri a kerületi pártbizottságokat, hogy adjanak több politikai, ideológiai segítséget az együttesek munkájának irányításához." (Rátki)

1973. február elején a MSZMP KB Kulturális Alosztályának még egy feljegyzése összegzi az elért eredményeket: „1973. január közepe óta az együttes a Duna Cipőgyár művelődési otthonában működik.

Az Orfeo zenekar nem tartott a csoport többi részével, megváltoztatta nevét, s mint Vízöntő zenekar a Bihari táncegyütteshez kapcsolódott.

A másik két csoportot az üzemben szívesen fogadták.

A csoport őszintén tájékoztatta a helyi pártbizottságot és a művelődési otthon vezetőjét (Hlatkynét) a korábban velük kapcsolatban felmerült problémákról.[9]

9 „Úgy gondoljuk, hogy az üzemi sz[akszervezeti] b[izottság]ra komoly felelősséget hárít, hogy e tehetséges fiatalokból álló együttest a helyes mederben tartsa, művelődéspolitikai céljainknak megfelelően irányítsa" – jelenti ki egy korabeli cikk. G. Szabó László: Művelődés a Duna Cipőgyárban. *Munka* 1973. 5. sz. 38–39. o.

Kérésünkre a budapesti pártbizottság, a tanács és a KISZ felkérte az illetékes IV. kerületi szerveket, hogy megfelelő politikai segítséget adjanak az együttes irányításához." (Feljegyzés 1973)

A feljegyzésből úgy tűnik, hogy az ügy szerencsésen lezárult. Mindenki elégedett lehet. De az érintettek nem így gondolják. „Azt is mondhatnám: végül is sikerült bennünket szétverni, hiszen ezután már nem tudtunk ugyanúgy dolgozni, mint addig" – mondja Malgot. (Nánay 1998) Egyrészt sikerült a zenekart leválasztani az Orfeóról – ez egybevághatott az állambiztonsági szervek szándékával is, hisz az egyik ügynök kifejezetten ezt a feladatot kapta: „Erősítse a Vízöntő együttes leválási szándékát, ha szükséges az együttes vezetőjét, vagy valamelyik tagját vonja be a klub konkrét munkájába." (Kárpáti 1973. 10. 29.) Közben a színjátszók és a bábosok „kapcsolata is kezdett erodálódni, végül 1974-ben szét is váltunk – mondja Fodor Tamás. – Egy időre beszorultunk a pilisborosjenői házba, s csak 1977-ben sikerült ismét valamivel a nagyközönség előtt kirukkolnunk." Malgot hasonlóképp látja a bábcsoport helyzetét: „Mi is csak próbálkoztunk, aztán 1978-ban Gyurkó és Szigeti a Népszínházhoz szerződtetett bennünket." (Nánay 1998)

Források:

Dalos György: Az Orfeo-botrány. *Beszélő* szamizdat 11. sz. (1984. 3. sz.) In *Beszélő összkiadás II.* AB-Beszélő Kiadó, Budapest, 1992. 41–47. o.

Dr. Tóth Pál: Még egyszer az Orfeóról. *Élet és Irodalom* 1972. november 4.

Feljegyzés a Kőbányai Ifjúsági Klub 1972. okt. 17-i taggyűléséről, azaz hozzászólás a *Magyar Ifjúság* okt. 13-i cikkéhez. Országos Levéltár Tu 1396/2

Feljegyzés az Orfeo együttesről. MSZMP KB Kulturális Alosztály. 1973. február 6. Aláírás: Rátki András

Gyurkó László levele Aczél Györgyhöz. Országos Levéltár Tu 1396/2

Herédi János, Harsányi Ildikó, Bozonász Irini, Révai Katalin, Ghimessy Kinga, Szegő Katalin, Mészáros Márta, Villányi Zoltán, Révai Zsuzsanna hozzászólása az Orfeo az álvilágban című cikkhez. *Magyar Ifjúság* 1972. 44. sz.

Hollós Róbertné, a Népművelési Intézet főelőadójának szakvéleménye. Országos Levéltár Tu 1396/2

Kárpáti Emese fedőnevű ügynök jelentései. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-38310

Konkoly István járási KISZ-titkár hozzászólása az Orfeo az álvilágban című cikkhez. *Magyar Ifjúság* 1972. 42. sz.

Kormos Valéria: Orfeo együttes. *Nők Lapja* 1972. szeptember 23. 10–11. o.

Kurucz Györgynek, a Budapest Fővárosi Tanács Végrehajtó Bizottsága Művelődésügyi Főosztálya osztályvezető-helyettesének Rátki Andráshoz (MSZMP KB) címzett levele az Orfeo műsorpolitikájáról

Malgot István levele a Magyar Újságírók Szövetsége Etikai Bizottságának. 1972. október 20. Országos Levéltár Tu 1396/2

Nánay István: Elkötelezett amatőrök és az új színházi nyelv. *Színház* 1973. 11. sz. 31–34. o.

Nánay István: Az Orfeo-ügy (Fodor Tamás és Malgot István visszaemlékezésével). *Beszélő* 1998. 3. sz.

Rátki András–Kőháti Zsolt: Feljegyzés Molnár Ferenc elvtársnak. Országos Levéltár Tu 1396/2

Rátki András: Feljegyzés az Orfeo-ügy lezárásáról. Országos Levéltár Tu 1396/2

Regős fedőnevű ügynök jelentései. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-38311

Szántó Gábor (a): Orfeo az álvilágban. *Magyar Ifjúság* 1972. 41. sz. 5–7. o.

Szántó Gábor (b): Még egyszer az Orfeo együttesről. *Magyar Ifjúság* 1972. 46. sz. 5–6. o.

Szilágyi Dezső, az UNIMA Magyar Központja elnökének szakvéleménye. Országos Levéltár Tu 1396/2

Varjas Endre: Orfeo. *Élet és Irodalom* 1972. október 28.

Vitányi Iván: Az Orfeo-ügy kapcsán az ifjúsági amatőr művészeti mozgalom vitás jelenségeiről. Feljegyzés Aczél elvtárs részére. [1972. november] Országos Levéltár Tu 1396/2

Vitányi Iván: A színjátszás harmadik fajtája. *Kritika* 1973. 1. sz.

„TERRORISTA TÁMADÁS A RENDSZER ELLEN”

Fodor Tamás egy tágabb hatalmi játszma részének tartja az Orfeo-ügyet, amely – miközben alapvetően befolyásolta az Orfeo együtteseinek további működését, sőt az orfeósok személyes sorsát is – valójában annak a próbája volt, hogy egy totális rendszerben létezhetnek-e autonóm közösségek.

– Beszéljünk az Orfeo-ügyről!

– 1974-re befejeződött az a politikai folyamat, amely 1972-től már jól követhető volt. Elvetélt az új gazdasági mechanizmus, kirúgták a kutatóintézetekből a progresszív tudósokat. Gyakorlatilag befejeződött a politikai visszarendeződés. Kádár – többek szerint – '72-ben azt mondta, hogy ebben az országban nem lesz több Orfeo-ügy. Ezt kétféleképp lehetett érteni: egyrészt úgy, hogy nem csinálnak belőle ügyet, másrészt pedig úgy, hogy nem lesz többé Orfeo.

– Tehát '72-re az ellenzéki gondolkodás olyan tényezővé vált, amivel mindenképpen számolni kellett?

– Igen. Abban az évben volt az első nagy március 15-i tüntetés (azon mi nem voltunk jelen, éppen próbáltunk), és akkor indultak meg az Illés együttes[1], illetve az ellenünk való támadások. Akkoriban valamiféle baráti kapcsolat is kialakult az Illésékkel. Közös platformon emlegettek bennünket: hazaáruló Illések, hazaáruló orfeósok. De mi egymástól teljesen

1 A 60-as évek második felének, a 70-es évek elejének egyik legnépszerűbb „beatzenekara” volt. 1970. február-márciusban tíz napig Londonban koncerteztek, ekkor nyilatkoztak a BBC egyik műsorának is. A szabadszájú fecsegést az itthoni hatóságok úgy értékelték, hogy az ellenséges propagandának szolgáltattak anyagot. Ezért a koncerteket szervező Országos Rendező Iroda megtiltotta a budapesti fellépéseiket (csak vidéken játszhattak), a lemezgyár nem adta ki a lemezüket, a rádió nem játszotta a felvételeiket, és leállították a Mészáros Mártával tervezett filmjük forgatását is. A „szilenciumot” csak 1971. márciusában oldották fel. Budapesten először az Egyetemi Színpadon léptek fel, ahol új lemezüket, a *Human Rights*ot mutatták be. Az A oldal összefüggő oratóriumot tartalmazott, amelyet az Emberi Jogok Egyetemes Nyilatkozatának tiszteletére írtak, és Angela Davisnek ajánlottak.

függetlenül tényked tünk. A popzenében, illetve a rockban egészen más vonalon indult el a progresszió, amiről én csak érintőlegesen tudtam. Mint ahogy a népzene újrafogalmazásáról is. De az látszott, hogy '72-re ért meg az az erjedés, amit '68 indított el. Akkor már vállalni lehetett mindenfajta önálló gondolatot. Az autonóm gondolkodást.

– Mi volt ezzel a baj?

– Erről én is megkérdeztem egy kádert, már nem emlékszem a keresztnevére, talán Grósz Lacinak hívták, a XI. kerületben volt agitpropos. Mert akkor mi a Fehérvári úti Fővárosi Művelődési Házban kaptunk helyet, hiszen ki voltunk rúgva mindenhonnan. De ideiglenesen megosztották velünk a körteremet az Illésék. Ők a hétvégén játszottak, mi a hét közepén próbáltunk ott. Talán egy fél évig tartott ez a „társbérlet”, mert aztán onnan is kirúgtak minket. Egyszer megkérdeztem Grósz elvtársat, aki egy nagyon kedves fővárosi elvtárs volt, ifjúsági kultúrával foglalkozott. (Antikváriumban bukkantam egy könyvére, ezzel a jellemző címmel: *Cselekvő ismeretszerzés az ifjúsági klubban*[2] – a lektor is ismerős: Gál Iván[3], aki a Fővárosi Művelődési Háznak volt a vezetője), szóval megkérdeztem tőle, hogy mi velünk a probléma. Ez is '72-ben volt. „Láttad az előadásainkat. Nem tetszettek? Mi nem jó bennük?” „Ki beszél itt az előadásokról” – kérdezett vissza. „Hát azokat nem engeditek játszani” – mondtam. „Nem – válaszolta –, mi titeket nem engedünk a fiatalokhoz.” „Miért nem?” „Azért, mert ez a társadalom egy közösségi társadalom, és nem tűri meg, hogy idegen testek létezzenek benne. Az a legnagyobb probléma, hogy ti ellenőrizhetetlenek vagytok, és ezt mi nem engedhetjük meg.” Ez a legfontosabb megállapítás, amit valaha hallottam magunkról. És értettem már mindent, hogy mi velünk a baj. Az, hogy ebben a társadalomban nem születhet semmi autonóm dolog. Mert ami autonóm, az ellenőrizhetetlen. Az idegen test a szervezetben. Az gyulladást okoz. Valójában ezt üldözték.

– Hogy robbant ki az Orfeo-ügy?

– Az Orfeo-ügyet tulajdonképpen két cikk gerjesztette, ami a *Magyar Ifjúság*ban jelent meg. Ez a lap valójában a belügyminisztérium ifjúságpolitikai osztályának volt a fedő újsága. Ott szerkesztőként csupa rangban álló ember dolgozott. Rajta keresztül próbálták irányítani, befolyásolni az ifjúságpolitikát. A *Magyar Ifjúság*ban érdekes cikkek, képek jelentek meg, szórakoztató jellegű témák is, például fotók csinos nőkről, de azért határozottan kézben tartották a dolgot. És mint tudjuk, munkás ököl vasököl, oda sújt, ahova köll! Hát akkor ránk sújtott. Az első rólunk szóló cikk '72. október 13-án jelent meg, *Orfeo az álvilágban* volt a címe. Ezt egy nagy, leleplező cikknek szánták, amely már a rendőrségi vizsgálatok után készült, és arról szólt, hogy az Orfeóban az ifjúság megrontása mellett egy politikai összeesküvés zajlik.

2 Népművelési Propaganda Iroda, Budapest, 1974. 88 o.

3 Gál Iván (1939–2014) népművelő 1973–76 között volt a Fővárosi Művelődési Ház igazgatója. Vezetése alatt indult útjára az a táncház-klubforma – a Muzsikás együttessel –, amely aztán országosan is mintát adott a városi táncházaknak. Később az Országos Rendező Irodában dolgozott, majd az ORI konkurenciájaként 1982-ben létrehozott Ifjúsági Rendező Iroda első és egyetlen igazgatója lett. Később dolgozott az önkormányzati szakigazgatásban, majd színházak, művészek menedzsereként is, utoljára a Honvéd Művészegyüttes menedzserigazgatójaként.

– Miféle rendőrségi vizsgálatok zajlottak az Orfeo ellen?

– Hogy erre válaszolni tudjak, vissza kell menni a kezdetekhez. Amikor elkezdtünk dolgozni az Orfeóval, akkor először egy nagyon kicsi, vacak helyiségünk volt a Thököly úton. De mindenfelé működtek a városban, az országban ifjúsági klubok. Az egyik vezetője Benkő Éva volt, aki az Egyetemi Színpadon az első színjátszó csoportban a partnerem volt, közben részt vett az ifjúsági mozgalomban is. A Kőbányai Ifjúsági Klubot vezette, nála kaptak helyet Malgoték. Benkő Éva úgy emlékszik, hogy én ajánlottam neki Malgotékat, de ez nem így történt, mert én csak azután találkoztam vele, amikor már hallottam, hogy nála dolgoznak. Tehát Malgoték bábegyüttese a Kőbányai Ifjúsági Klubban próbált, és ott dolgozott a zenekar is. Mi meg a Kinizsi utcában próbáltunk, játszottunk. De összejártunk. Tehát voltak afféle össz-orfeós előadások: mi is átvittük Kőbányára valamelyik előadásunkat, ők is játszottak nálunk.

Mint említettem, '72 tavaszán volt az első független március 15-i ünneplés[4]. Ez nagyon lényeges fordulat. Ezzel kapcsolatban nekünk volt egy belső tanácskozásunk, ahol arra jutottunk, hogy ne menjünk sehova, mert lehet, hogy eleve provokáció az, hogy mindenfelé, az utcákon, telefonfülkéken megjelentek a feliratok, hogy gyertek tüntetni március 15-én. Mindenesetre mi aznap úgy próbáltunk, mintha nem történt volna semmi. Tehát nekünk volt alibink, mert mind a két, illetve három csoport próbált, nem lehettünk ott a tüntetésen. Mikor március 15-én a városban összeszedték a srácokat, akiket addig is nyilván

4 1972. március 15-én az előző évi néhány száz fővel szemben több ezren tüntettek. Ebben az évben a hivatalos ünnepség keretében ifjú gárdistákat avattak a Petőfi-szobornál. A ceremónia végén azonban a KISZ-es rendezők legnagyobb meglepetésére fiatalok egy csoportja a téren maradt, majd 48-as dalokat énekelve sorra látogatták a szabadságharccal kapcsolatos emlékműveket, később a Batthyány-örökmécseshez vonultak. Itt több fiatalt őrizetbe vettek. A délutáni események kiinduló pontja a Múzeumkert volt. Innen a fiatalok – többségük gimnazista és egyetemista – az Astoriát érintve a Kossuth Lajos utcán át a Petőfi- szoborhoz indultak. A rendőrök azonban az Astoriánál elkezdték oszlatni a tömeget. Az együtt induló fiatalok különböző csoportokra szakadtak, közülük több embert kiemeltek. Este a Szentháromság térnél gyülekezett a tömeg, 48-as dalokat énekeltek, amikor ismét megjelent a rendőrség, és gumibotokkal támadtak rájuk. Itt is több embert kiemeltek. Összesen 88 főt állítottak elő. A megmozdulásokról a belügy külön tájékoztatót készített MSZMP KB számára, amely kritikával illette az állambiztonsági szerveket amiatt, hogy nem rendelkeztek előzetes adatokkal a tervezett „rendzavarásról". Ennek hatására bizalmas nyomozás indult, amely hamarosan meg is hozta eredményét. Összesen 15 fő kapott börtönbüntetést. Például Szász Ádám harmadikos gimnazistát a bíróság hét havi felfüggesztett börtönbüntetésre ítélte, amit a Fővárosi Bíróság tíz hónapra emelt. Emellett az igazgató javaslatára kizárták az I. László gimnáziumból. Ő azzal valósította meg az izgatást, hogy délben felállt a Kossuth-szobor talapzatára, és a tömeghez szólva kijelentette, hogy el lehet énekelni a *Szózat*ot és a *Himnusz*t. Ulveczki Gábort, aki a Petőfi-szobor előtt Babits Mihály *Petőfi koszorúi* című versének általa 8-10 példányban gépelt változatát osztogatta, tíz hónap fegyházban letöltendő börtönre ítélték. A barátja, Bott Miklós (aki a vers osztogatásában nem vett részt, azzal csak egyetértett) hathavi felfüggesztett börtönbüntetést kapott. Szalay Miklós egyetemista próbálkozott csitító beszédet tartani a Batthyány-örökmécsesnél, de lesben álló belügyesek néhány mondat után lehúzták az emlékműről. Szalayt a pesti Központi Kerületi Bíróság egy év nyolc hónapra ítélte, emellett az ország összes egyetemről is kitiltották. További hat személyt egy év tíz hónap és hat hónap fegyházbüntetésre ítéltek, amelyekből csak kettő volt felfüggesztett.

megfigyeltek, akkor – ez volt a legérdekesebb – nagyon keveset faggatták őket magáról a tüntetésről. A kérdések nem erre irányultak, hanem a „hálózatokra". Fel akarták göngyölíteni, hogy ki, hol, mit csinál, kivel van kapcsolatban. És rendre rákérdeztek az Orfeóra is, hogy ugye, ott voltunk? Meg arról faggatták őket, hogy mit tudnak az Orfeóról.

– Ezt honnan tudod?

– Azok mesélték el, akik bent voltak kihallgatáson. Ez is azt bizonyítja, hogy valamiféle provokáció mindenképpen közrejátszhatott a március 15-i eseményekben, mert annyira nem volt sükebóka a rendszer, hogy megengedte volna ezt a spontán tüntetést. Valószínűleg az történt, hogy hagyták kiterebélyesedni, és ráállítottak különböző ügynököket, hogy lessék, hol dugják ki a fejüket az ellenforradalmárok, akik eddig hallgattak, de ezen a március 15-én biztosan meg fognak jelenni. És mindenben a csoportokat keresték: a rock-csoportokat, a klub-csoportokat. De az Orfeo hiányzott a térképről. Azt nem értették meg, hogy ez nem egy összefüggő ellenzéki mozgalom, még csak a hálózat csírái sem léteznek benne. Állandóan azt akarták bebizonyítani – a mai agyammal, utólag így látom –, hogy ezek a kezdeményezések összefüggenek, és egymással valamilyen illegális kapcsolatot tartanak, miközben semmifajta kapcsolat nem volt köztünk.

De akkor a különféle csoportosulásokkal, képzőművészekkel, zenészekkel, minden más kezdeményezéssel szemben újabb akciócsoportokat kezdtek el létrehozni a BM-en belül. (De érdemes lenne megnézni a III/III-as jelentésekben, hogy is volt ez pontosan. Nekem nincsenek meg ezek a jelentések, csak azok, amelyek nagyon szorosan a mi előadásainkra vonatkoznak.) Megindultak a törekvések, hogy ellehetetlenítsék ezeket a kezdeményezéseket. Minden az akkori szokás szerint történt: vagy adó- vagy leltárhiányt kellett rávarrni a kiszemeltre. Így kezdtek el nyomozni a rendőrök a klubunkban. Már nem emlékszem pontosan a részletekre, de valószínűleg az történt, hogy elkezdték keresni, hogy hova tűnt a leltárból a lapos fogó. Vagy hogy a csavarhúzót miért nem adtuk vissza. És ha nem volt meg, akkor házkutatást tartottak. Persze az Orfeóval kapcsolatban végig a kommuna izgatta őket, hogy ez a sok fiatal hogyan él együtt: hol lakunk, mit csinálunk. És ha a szülők feljelentenek minket, mert a gyerekeik elköltöztek otthonról, és hozzánk jöttek lakni, akkor valamiféle ifjúság elleni vétket is ránk lehet olvasni. Természetesen voltak ilyen szülők.

– Akik feljelentettek benneteket?

– Igen. Mindig lehetett találni olyan szülőt, aki feljelent. Ebből kiindulva akkor elkezdődött egy fölgöngyölítős játék. Ebben a rendőrségi szakaszban nem tudtak vádat emelni ellenünk, mert nem volt miért. Nem is volt szükség a vádemelésre, mert a rendőrségnek elég volt az RHF. Kétfajta „büntetés" volt akkoriban, REF-et csak akkor adtak, ha szóba került a vádemelés, azaz hogy igazságszolgáltatás elé kerülhet az ügy. Ez rendőrhatósági felügyeletet jelentett. Ezt nagyobb bűnökért adták, de nem kellett még hozzá bírósági ítélet. Bárkire rá lehetett tenni a REF-et. De miránk nem tették rá, mert mi négyen vagy öten „csak" RHF-et kaptunk, ami rendőrhatósági figyelmeztetést jelentett.

Három helyen folyt a vizsgálat. Először a Tolnai Lajos utcában, később a Gyorskocsi utcában. Az Ifjúságvédelmi Osztályra, a Rómer Flóris utcába én már csak a második körben kerültem be, ott kaptam a rendőrhatósági figyelmeztetést ifjúságellenes bűntény

megalapozott gyanúja miatt. Tehát elég volt a gyanú. Se bizonyítani nem kellett semmit, se védekezni nem lehetett ellene. Ez egy írásos figyelmeztetés volt, amiről aztán értesítik az oktatási intézményeket, a munkahelyeket. Az én munkahelyemet is értesítették, de a szinkronban, a Pannónia Filmstúdióban csak röhögtek rajta. Ott csaknem mindenkinek volt RHF-je. De többeket tényleg kirúgtak a főiskoláról, megakadályozták a vizsgáikat, szóltak a gimnáziumban, ilyesmik történtek.

És ezzel el is volt intézve a dolog, mert – azt hiszem – megint a párt Központi Bizottsága döntött arról, hogy ne csináljunk ebből ügyet, mert rosszat tenne az ország külföldi megítélésében. Akkor kezdődtek el a Magyar Nemzeti Bank kölcsönfelvételei, és nem volt érdemes a legvidámabb barakk imidzsét bolygatni, mert ez megzavarta volna a Magyarországról kialakított képet. De közben azért a BM vonal is erősödött, hiszen Heller Ágneséket, a filozófusokat mégiscsak kinyírták.

– Tehát nem a pártközpontból vezényelt akció indult ellenetek, inkább a BM önálló kezdeményezése volt ez?

– Azt hiszem, igen, de én ebben nem vagyok teljesen otthon. Csak tudom, hogy akkoriban állandóan két vonal ütközött egymással a hatalomban. A BM mindig a saját túlélése érdekében harcolt. De a pártvezetésben két irányzat küzdött: az egyik a Biszku Béla-, Gáspár Sándor-féle irányzat, az úgynevezett munkásellenzék, a másik a Kádár–Aczél-vonal, ami egy felvilágosultabb szemléletet jelentett. Kádár mindig csak döntött, sokszor annak megfelelően, hogy ki volt a Központi Bizottságban az erősebb. Tehát az Orfeo-ügy is egy hatalmi játszma része lehetett, de mi ebbe nem láthattunk bele, most is csak utólag következtetek rá, amikor olvasok mindenféle visszaemlékezéseket. Mi ennek a harcnak tényleg csak a tárgyai voltunk. Tehát '72 nyarán megkaptuk a rendőrhatósági figyelmeztetést, és akkor le is állt az ügy. De ősszel mégiscsak kijött a *Magyar Ifjúság* cikke, ami azt jelezte, hogy a BM tovább akarja vinni az ügyet, azaz nem hagyja, hogy leállítsák.

– Tehát '72 októberében jött a cikk a Magyar Ifjúságban.

– Igen, de ez még csak az első csapás volt, ezt még ki lehetett védeni. Érkeztek olvasói levelek is, mi pedig készültünk a következő előadásunkra, a *Szüret*re, amelyből egy hónap múlva zárt bemutatót tartottunk. A második cikk pont ezen a napon jött ki. Pontosabban maga a cikk csak néhány nap múlva jelent majd meg, de 1972. november 15-én, a *Szüret* főpróbáján mi már teljesen föl voltunk ajzva, mert tudtuk, hogy egy-két nap múlva mit olvashatunk majd magunkról az újságban. Azt, hogy ezt a csürhét szét kell verni. A barátaink ugyanis kicsempészték a nyomdából a kefelevonatot, és láttuk a nyomás előtt álló írást. Tudod, akkor nagy volt az újságok átfutási ideje. Egy hetilap, így a *Magyar Ifjúság* is sokáig készült. De 11-én este lélekszakadva hozták nekünk a cikket, hogy figyeljetek, 15-én ez fog megjelenni. *Még egyszer az Orfeóról* – ez volt a címe. Elolvastuk, és tudtuk, kész, innen is visszük a cuccainkat, mert úgyis kirúgnak minket.

– Volt következménye a cikknek?

– Még aznap szembesültünk vele, amikor megjelent. November 15-én játszottuk a Szkénében a *Szüret*et a *Szóljatok szép szavak!* selejtezőjén. Ez a budapesti döntő volt, ahol zsűri is működött, ahogy lenni szokott a fesztiválokon. De akkor nagyon komoly dolog volt a zsűri véleménye. Nem afféle baráti beszélgetések zajlottak toleráns légkörben, mint mostanában. Ott keményen kiosztottak mindenkit, mint a pártfőiskolán. Gosztonyi János volt ennek a zsűrinek az elnöke, és Kerényi Imre volt az egyik tagja. A többiekre nem emlékszem.

A rossz szervezés miatt történt egy kis gubanc. Megkérdeztem a Szkéné szervezőjétől, hogy mikor kezdhetjük az előadást, mire azt mondta, hogy most. Hittem neki, meg se néztem, hogy ott van-e a zsűri. Mi ebbe az előadásba – az egész színházunknak ez volt a lényege – az életünket akartuk beletenni, hisz tudtuk, hogy mit írtak rólunk az aznapi *Magyar Ifjúság*ban, bár még nem volt a kezünkben az újság. De a zsűrinek már a kezébe adhatták. A Népművelési Intézetnek is a kezében volt, és mindenki más olvashatta, hogy rendkívül káros dolog, amit mi csinálunk. És elkezdtük az előadást. De az előadás ötödik percében, amikor már abszolút tetőfokon kellett lennie a játéknak, kinyílt az ajtó, és becsörtetett a zsűri. Te mit csinálnál egy ilyen helyzetben mint zsűritag?

– Csendben leülnék a helyemre.

– Nem ez történt. Számomra elképesztő dolog történt. Gosztonyi mint zsűrielnök azt mondta, hogy kérem szépen, mi még nem érkeztünk meg, tehát tessék elkezdeni elölről az előadást. Számomra ez képtelenség volt. Hisz az életünket csináltuk meg épp a színpadon. Éltünk ott és nem játszottunk, hogy lehet ezt még egyszer elkezdeni? Mondtam, hogy erről szó sem lehet, akkor inkább nem játsszuk le az előadást. De tessék megcsinálni – erősködtek, hisz neveztünk. A színészeken láttam az elszántságot, mire azt mondtam, hogy jó, akkor elkezdjük még egyszer. De abban nem lesz köszönet. Mindenki érezte a szörnyű nyomást. Ebből olyan frenetikus előadás lett, ami tényleg úgy robbant, mint a bomba. Mindenki az életét játszotta. És azt, hogy gyűlöl mindenkit, aki ott ül a zsűriben, a *Magyar Ifjúság* szerkesztőségében, a belügyben. Erre az érzésre teljesen világosan emlékszem.

Az előadásunk után volt egy nagy szünet, már nem emlékszem, hogy milyen rendszerben zajlott a verseny, de a lényeg az, hogy utána következett a megbeszélés (ahol minősítés is volt). Már nem tudom, hogy mit mondott a Gosztonyi, de ő normálisan beszélt. Viszonylag rendes volt. Elmondta, hogy mik a kifogásai, de semmi különös baja nem volt az előadással. Másodiknak szót kért Kerényi Imre, akinek akkor még más volt a neve: Kerényi Endrének hívták. Később vette föl az Imre nevet, nem tudom, hogy miért. Kerényi Imre Endre politikailag helyére tette az előadásunkat. Azok voltak a legkedvesebb szavai, hogy ez egy terrorista támadás a rendszer ellen. Egy repülőgéprablás. Egy véres Manson családgyilkosság. Ennek nincs helye a mi országunkban. Ezt mondta Kerényi Imre, a kommunista párt tagja. Erre azért emlékszem ennyire tisztán, mert tudtam, hogy ebben az emberben én már egyszer csalódtam. Meséltem már róla, amikor az Irodalmi Színpadon bemutatott *Mockinpott úr*ról volt szó. És most, az irodalmi színpadi élményem után két évvel összetalálkozom ezzel a palival, aki a rendszer nevében kikéri azt, amit csinálunk.

– Ez volt a véleménye? Vagy politikailag felkészült volt? Esetleg felkészítették?

– Hát, miután azt se tudom megmondani neked, hogy valójában mi volt a véleménye, arról sincs fogalmam, hogy miért mondta azt, amit mondott. Szerintem nem készítette föl senki. Ő mindig magánszorgalmú kutya volt, ez biztos.

– Váratlanul ért benneteket mindez?

– Dehogyis! Még az első *Magyar Ifjúság*-cikk megjelenése előtt tíz nappal Malgot szervezett egy hármas előadást a Kőbányai Ifjúsági Klubba, ahol mind a három együttes fellépett. Akkor már lehetett érezni, hogy valami lesz. Az Orfeo bábegyüttes egy gyerekdarabot játszott, az Orfeo zenekar előadta a repertoárja legkényesebb részét, mi meg eljátszottuk az *Etoile*-t. Ennek a hármas előadásnak egyetlen nézője volt, Darvas József[5].

– Az író?

– Az írószövetség elnöke, a Kádár-rendszer nagy támogatója. Gyakorlatilag kultuszminiszteri háttérember volt. Ő súgott. Később Pándi Pál[6] került hasonló szerepbe. Vagy nem olyan régen Nemeskürty István[7]. Szóval mindig volt valaki, aki elmondta, hogy mihez kell magukat tartani. De Darvasnak nagyon tetszett, amit tőlünk látott. Az ifjúkorát látta viszont benne, amikor még a fennálló rendszer ellenében dolgozott. Azért csak neki játszottunk, mert közölte, hogy nem tud előadásra jönni, viszont megmondta, hogy mikor ér rá. A sofőrje kint aludt a kocsiban, pedig már hideg volt. Kérdeztük, hogy Darvas elvtárs, miért nem jön be a sofőr, hisz itt előadást tartunk? A sofőr az sofőr – válaszolta.

– Ez a derék népi származású író?

– Igen. Később valószínűleg referált Kádárnak, hogy mit látott, így nem lett folytatása az Orfeo-ügynek. De a Ganz-MÁVAG-ból azért mennünk kellett. Újpestre kerültünk, 1973 januárjában, a Duna Művelődési Házba. Ennek Hlatkyné volt az igazgatója, aki egy illegális kommunista volt. Rettenetesen szerette ő is bennünk a fiatalságát. Ezek a nagypapák, nagymamák, a Darvas Józsefek, a Hlatkynék, aki nem moszkoviták voltak, hanem a magyar nép által kitermelt igazi munkásmozgalmiak, rettenetesen szerették bennünk a függetlenségünket, az állammal szembeni önállóságunkat, ezért mindig mellénk álltak. Pilisborosjenőn is volt egy ilyen tanácstitkár, a neve nem jut eszembe, valamilyen Viola, de ugyanolyan elvtársnő volt, mint a többiek: konty meg kicsit őszes haj, minden pártasszony úgy nézett ki akkor, mint József Attila Szántó Juditja…

Szóval ez a garnitúra szeretett minket. Például a pilisborosjenői tanácstitkár megkapta az utasítást amikor a házat építettük, hogy figyelni kell bennünket, mert mi odatolakodott ellenforradalmárok vagyunk. De ő szólt nekünk erről. Bár az is lehet, hogy kettős ügynök volt: egyrészt jelentett rólunk, másrészt minket is figyelmeztetett. Minket mindenki domesztikálni akart, hogy majd ő elintézi a problémát, mert mi rokonszenvesek vagyunk. Mindenesetre a pilisborosjenői tanácstitkár elmesélte, hogy vigyázzunk az írásos dolgokkal. Mert ő ugyan már leszerelt az Államvédelmi Hatóságtól, de ott az volt a

5 Darvas József (1912–1973) író, publicista, politikus, a népi írók mozgalmának egyik legjelentősebb tagja. 1959-ben megválasztották a hatalmi szándékkal újjászervezett Írószövetség elnökének, a tisztséget haláláig betöltötte. 1968-ban ő hívta életre a *Magyarország felfedezése* sorozatot. 1971-től az Elnöki Tanács tagja volt.

6 Pándi Pál (1926–1987) irodalomtörténész, kritikus, szerkesztő. 1961–1963-ban az *Új Írás* egyik alapítója és szerkesztője volt, 1967–1971 között a *Népszabadság* kulturális rovatvezetője, 1972-től a *Kritika* új folyamának alapítója és szerkesztője 1983-ig. A 60-as, 70-es évek kultúrpolitikájának egyik meghatározó alakja.

7 Nemeskürty István (1925–2015) író, irodalom- és filmtörténész.

munkája, hogy a megfigyelt személyeknél el kellett rejtenie bizonyos iratokat, amit aztán a házkutatás során szépen meg is találtak: dollárt vagy valami más árulkodó bűnjelet. Azt mondta, hogy ha házkutatás van, akkor mindig arra figyeljünk, hogy ne maradjon őrizetlenül egyetlen rendőr se. Mindig szoros emberfogással legyünk rajtuk. Baromi érdekes volt, hogy ezek a régi kommunisták így elárulták a titkokat a múltjukból.

Hlatkyné is, aki befogadott minket a Duna Művelődési Házba, vélhetően szintén megnyugtatott valakit, hogy ő majd kézben tartja az Orfeo mindhárom csoportját, és mi rendesen fogunk viselkedni. Valószínűleg azért mehettünk oda. Később ő szólt, hogy lesz egy KISZ építőtábor Nógrádverőcén, menjünk le játszani. Erre az alkalomra csináltuk meg a *KlórFolk*-ot (ez a klórozott folk összevonása volt), ami arról szólt, hogy a népi kultúra miképp torzul el. Ekkor jöttünk össze Bereményi Gézával, és ez az egyszeri előadás lett a következő bemutatónk, a *Bankett* alapja. De Hlatkyné is megdicsért bennünket. Mondta, hogy nagyon meg van elégedve magukkal a KISZ, látják, így kell ezt mindig csinálni.

– Végül hogyan oldódott meg az Orfeo-ügy?

– Többek között Gyurkó László segítségét kértük, aki a XIV. kerület országgyűlési képviselője volt, ahol a Fábry Péter vezette Orfeo klub működött. Gyurkó levelet írt Aczél Györgynek, aki Vitányi Ivánnak, a Népművelési Intézet igazgatójának szakvéleményét kérte. Nagyon tanulságos a hármuk levelezése, hogy hogyan is kell megoldani az efféle ügyeket. Többek között előkerült az a javaslat is, hogy szakmai vezetőt kell kinevezni az Orfeo élére, mert mi alkalmatlanok vagyunk erre. De ha nagyon tehetséges emberek kapnak a fejük fölé egy megfelelő vezetőt, akkor minden megoldódik. Ez a javaslat is azt mutatja, az autonómia akkoriban elképzelhetetlen volt. Ez egy totális rendszer, amely minden mozzanatot ellenőriz állandóan, ez alól nem lehet kibújni. Itt nem lehet arról szó, hogy elkezdődjön önállóan fejlődni valamiféle kis közösség. Ilyesmit nem lehet hagyni, mert szétrobbantja a rendszert. Az Orfeo-ügynek ez az ideológiai alapja.

Végül is akkor „domesztikálni" akartak bennünket. Ebben a fővárosi tanács is szerepet kapott. Ők vállalták, hogy keresnek nekünk egy olyan művelődési házat, ahol együtt lehet mind a három együttes. Ez lett a Hlatkyné vezette Duna Művelődési Ház Újpesten.

– Pontosan hol volt ez a művelődési ház?

– Újpesten az Attila utcában van. A Duna Cipőgyár művelődési háza volt. És amikor onnan is kiraktak bennünket, akkor kerültünk '74-ben a Fővárosi Művelődési Ház körtermébe, ahol többnyire próbáltunk, de egyszer-kétszer játszhattunk is ott.

MINTHA SZABAD LENNÉK

A huszonnégy éves Németh Ilonát az Orfeo-ügy miatt távolították el a Képzőművészeti Főiskoláról, pedig különösebben nem politizált aktívan az Orfeóban, inkább a bábcsoport munkájában vett részt. Ezután képesítés nélküli rajztanárként helyezkedett el, miközben tovább dolgozott az Orfeóban.

– Téged hogy érintett az Orfeo-ügy?

– Kirúgtak miatta a Képzőművészeti Főiskoláról.

– Milyen indokkal?

– Május táján odajött hozzám a mesterem – aki különben egy jelentéktelen festő volt, sokan jellemezték úgy, hogy „takony" –, és mondta, hogy hívatnak a tanulmányi osztályra. Éppen dolgoztam valamin, és megkérdeztem, hogy miért. Erre ötölt-hatolt, majd kibökte, hogy „könyörgök, ne csináljon államellenes összeesküvést, mert nekem abból bajom lesz". Azaz államellenes összeesküvés gyanúja miatt váltunk veszélyessé. Lehetett erről már hallani, csak én nem vettem komolyan, pedig suttogtak róla, hogy kirúgások várhatók. Aki komolyan vette, többek között Kiss Mihály – az akkori férjem – meg Fábry Péter, azok átmentek a festő szakról Ék Sanyi[1] bácsihoz a grafikai osztályba. Ő nagy pártember volt, viszont nem engedte kirúgni a tanítványait. Egyszerűen megvédte őket, ők tehát megúszták. Én meg azt gondoltam, hogy nem megyek grafika szakra, mert nem tudok rajzolni, és nem is szeretek, meg úgyse fognak kirúgni. Erre államellenes tevékenység miatt mégis megtették. Engem? Ezért? Nem tartoztam az Orfeo élcsapatába, nem is voltam tudatos forradalmár. Inkább a közösséget és az alkotói munkát szerettem.

– Tehát fölmentél a tanulmányi osztályra, és közölték veled, hogy ki vagy rúgva?

– Igen. Ez '72-ben történt. Nem tudom már pontosan, hogy mit mondtak, mert különösebben nem rázott meg. Lehet, hogy csak megvontam a vállamat, ennyi volt az egész. Egyébként úgy oldották meg a kirúgást, hogy év végén megbuktattak bennünket a szaktárgyból. Azaz egyest kaptam festészetből, pedig addig végig ötösöm volt. De ez sem

1 Ék Sándor (1902–1975) Kossuth-díjas festő, grafikus. 1949-től tanított a Magyar Képzőművészeti Főiskolán, ahol a grafikai tanszéket vezette.

zavart senkit. Ez egyértelmű volt a kirúgásommal. Aki szakmából megbukik, az nem folytathatja a tanulmányait. Amúgy egészen addig, évtizedekre visszamenőleg soha senkit nem rúgtak ki a főiskoláról, és nem is buktattak meg. Tehát teljesen egyértelmű volt, hogy politikai okai voltak az egyesemnek. A tanulmányi osztályon még kérdezősködtek tőlem, hogy mit csináltunk, hova járunk. De akkor már túl voltam egy-két rendőrségi beszélgetésen, kérdezősködésen. Erre pontosan nem emlékszem. Különben sem volt már olyan fontos, hogy a főiskolára járok.

– És az Orfeo-ügy középpontjába került Malgot Istvánról mit gondoltál?

– Nem volt olyan szörnyeteg, mint ahogy róla cikkeztek. Nagyon erős személyiség volt, nagyon nehéz volt ellentmondani neki. Fiatalabb koromban nyilván nem is akartam neki ellentmondani, mert tátott szájjal hallgattam, amit mondott. De aztán eltelt egy-két év, és – gondolom – egyre inkább magamra találtam. És huszonegy-két éves koromban nem igazán tetszett, hogy Pista egyre inkább elment egyfajta népi vonal felé. Ezt már nem szerettem, az állandó népizést, hogy kiskosár-nagykosár szerepel az előadásokban. Már nem tetszettek azok a bábok sem, amiket használtunk.

– Eddig csak az Orfeo bábegyüttesének első előadásáról, az Orfeo szerelméről beszélgettünk. Milyen előadásokban vettél még részt?

– Az *Orfeo szerelme* után a következő előadásunk, az *1514* egy nagy árnyjátékos előadás volt Dózsa Györgyről... Én vágtam ki kartonból a figurákat, a Derkovits-sorozatot használtuk föl hozzá. Azokat másoltam át, aztán vágtuk ki. Ebből sokat tanultam. Biztos izgalmas előadás volt, már nem tudom. Arra emlékszem, hogy nehezek voltak a transzparensek, amiket mozgatni kellett. A fény is mozgott benne, más is, úgyhogy hatásos előadás volt.

A következő darabunkban már fejlettebb technikát használtunk. Igazából a *Mockinpott úr* volt a legkomolyabb előadásunk. Ebben már tárgyanimációt használtunk, külön szálló fejekkel, különféle szálló testekkel. Ez is fényutcás, élőzenével kísért produkció volt. A Vas Panyiga élőben zenélt hozzá. Még egy darabban vettem részt, a *Gyerekjátékok*ban. Ez a rossz játék és a jó játék ellentétéről szólt. Szerintem maguknak a bábelőadásoknak nem volt igazán politikai mondanivalójuk. Politikai hatásuk attól lett, hogy a bábcsoport körül lévő erős személyiségek magukhoz vonzották azokat, akik úgy gondolták, hogy változtatni kéne a társadalmon.

– Kiknek játszottatok? Hol, mennyit, milyen közönségnek?

– Erre nem emlékszem pontosan. Talán a Kőbányai Ifjúsági Klubban kezdtünk játszani, oda jártunk ki. A közönség a baráti társaság volt, gondolom, de aztán egyre szélesedett ez a kör. Aztán ezek az együttlétek átmentek egyéb politikai rendezvényekbe is, például az Angela Davis klubba, ahol már inkább politikai előadások hangzottak el...

Én akkor nem nagyon értettem, hogy ezek az egyszerű kis bábelőadások, amiket szerettem, és élvezet volt csinálni őket, miért váltanak ki olyan erős hatást, hogy a *Magyar Ifjúság*ban kritizálják a *Gyerekjátékok*at, meg a rendőrség is zaklat miattuk bennünket, és engem kirúgnak a főiskoláról. Az előadások nyilván csak az ürügyet jelentették. Amikor egyre jobb előadások születtek az Orfeo bábegyüttesben, amikor igazán a csúcson voltak, akkor én már nem voltam velük.

Még egy nagyon jó előadásuk született, de abban már nem szerepeltem, csak a próbák elején voltam ott. Akkor már egyre több vitám volt Pistával, persze igazából nem lehetett vele vitatkozni, vagy legalábbis az én szerénységemmel nem tudtam vele vitatkozni. Végül is nagyon fájt, hogy el kell jönnöm a bábegyüttesből. De akkor Tamás mindennél fontosabb volt nekem. Másrészt meg úgy gondoltam, hogy meg fogom én találni a helyem a Stúdió „K" színházi közösségben is.

– Tehát neked Malgot rendezői stílusával volt bajod. Másoknak viszont inkább az emberi habitusával.

– Most a szexuális ügyeire gondolsz?

– Nem csak arra. Az Orfeo-filmből az derült ki számomra, hogy sokan nagyon rossz emlékeket őriznek erről a korszakról. Hogy rosszul hatott a személyiségükre az Orfeóban eltöltött idő…

– Én ezt valahogy kívülről tudom nézni. Talán azért, mert Malgot mint férfi engem nem sodort magával. Iszonyú erős személyiség volt. Nagyon lehetett szeretni, és nagyon lehetett rá hallgatni. Minden lány halálosan szerelmes lett belé, és ő is mindenkibe beleszeretett. Sok kapcsolata volt. Igazából majdnem minden lánnyal, aki bekerült az Orfeóba. De sokszor ez Malgotnál csak egy hétig tartott, aztán jött egy újabb lány, és már abba szeretett bele. Hál' istennek, akkor én még szerelmes voltam az akkori férjembe, tehát mindebből kimaradtam. Mert leginkább ez viselte meg a nőket, hogy kicsit mindenki dobva lett, miközben rajongott Pistáért.

Úgy érzem, hogy nagyon sokat köszönhetek Malgotnak, azzal együtt, hogy utólag talán jobban látom az emberi hibáit. És igazából nem szerettem azt se, ahogy a szerelmet „kezelte"… Hogy valóban sok nő életét tette tönkre. Mert rettentő erős személyiség és nyilván nagyon érzéki férfi is volt.

– Gondolom az Orfeo-ügy is ebből kreálódott.

– Igen. Mert elsősorban fiatalok jártak az Orfeóba. Az egész csapat nagyon fiatal volt, a többség még otthon lakott a szüleinél. De az Orfeo hatására – és nemcsak Malgot miatt – kezdtek elszakadni otthonról. A szülők meg azt kérdezték, hogy miért akar az ő 16-17-18 éves lányuk meglépni otthonról, amikor olyan jó dolga van. És kíváncsiskodtak, hogy hova is megy. Mert hogy a kommuna szellem nagyon vonzotta a fiatalokat. Ez új dolog volt akkor.

– Hozzátartozott a korhangulathoz.

– Így van. Én nem akarom bántani Pistát, de megértem azokat is, akiken egy életre szóló sebeket ejtett. Elég sok ilyen lány volt. Az Orfeo-filmben is szerepel Gaál Éva. Engem nemcsak az döbbentett meg, ahogy a filmben kiborul, hanem az is, hogy ezeket a sebeket még évtizedek múlva is hordozza. Az első képzőművészeti táboromat még a Mátyás utcai pincéből szerveztem, amikor visszajöttünk Szolnokról, és megalakult az új Stúdió „K". Ez '95 környékén lehetett. Akkor a nyári táborban valahogy felbukkant Éva is. Nyugaton élnek, valahol Franciaországban vagy Belgiumban, és meglátogatott bennünket a két szép lányával. Úristen – gondoltam –, de jó, hogy két ilyen gyönyörű lánya van. Akkor 8-10 évesek lehettek. Eljöttek velem a táborba, együtt voltunk két hétig. Az ember azt gondolná Évától, hogy megtalálta a helyét, a férjét, a munkáját, mert kint is zenélt, egy kis zenekarban játszott és tanított is. Azt hittem, hogy az orfeós indulás után talált magának egy új életet. De a filmen azt láttam, hogy iszonyatos sebek tépődnek fel benne. Ez megdöbbentett. De már ott a táborban is sokat beszélgettünk, és már akkor kiderült számomra, hogy ezek az orfeós idők rányomták a bélyegét az egész életére. (18 éves lehetett akkor, épp érettségizett.) Olyan fájdalmak és sérülések jöttek elő belőle, amelyek azért döbbentettek meg, mert én úgy emlékszem vissza rájuk, hogy ezek nem voltak azért annyira iszonyatosan fontos dolgok. És azt hinné az ember, hogy Évát a két gyönyörű gyerek mindenért kárpótolta. Gondolom a lányok azóta még szebbek, már fel is nőttek. De Éva sebei nem gyógyultak be. Lehet, hogy túlságosan érzékeny lány volt. De többen is voltak ilyenek az Orfeóban.

– Veled mi történt a Képzőművészeti Főiskoláról való kirúgásod után?

– Nagy szerencsém volt, hogy akkoriban még elég sok rajztanárt kerestek.

– Mert sok volt a gyerek?

– Igen. Egy ismerősöm szólt, hogy Újpalotán épp rajztanárt keresnek, ő már tanított abban az iskolában. Én lettem a harmadik rajztanár, mert rengeteg gyerek járt oda. Ráadásul kétműszakos iskola volt, egyik héten délelőtt, a másikon délután jártak tanulni az osztályok, mert csak így fértek el. Ráadásul negyvenfős osztálylétszámokkal. Így lettem képesítés nélküli rajztanár Újpalotán.

– Hogy érezted ott magad?

– Fantasztikusan. Akkor kicsit kettős életet éltem, mert két szerelmem volt: egyrészt az Orfeo, másrészt – hiszen az a megélhetésemet is jelentette – az újpalotai Lila iskola. Akkor épült Újpalota, több iskola nyílt rengeteg fiatal tanárral. A mi iskolánkban is voltunk vagy tízen kezdő tanárok. Rettenetesen jó brancs volt. A legjobb barátaim is onnan vannak, pedig ennek is már több mint negyven éve. És innen van az is, hogy nagyon szeretek gyerekekkel dolgozni. Valószínűleg van bennem egy nagy adag infantilizmus. Imádok együtt lenni a gyerekekkel, akár manuálisan csinálni velük valamit, vagy csak játszani velük. Visszagondolva velük igazán szabadnak éreztem magam…

– Meddig tanítottál?

– Nyolc évig. Egyszerűen fizikailag nem bírtam tovább. Az utolsó időszakban állandóan beteg voltam. Akkor már csak szakköröztem, de nyolc évig rendesen tanítottam. De nem bírtam már, hogy hajnalban indultam Szentendréről, később Borosjenőről, és a próbák után csak éjszaka értem haza. Valószínűleg gyenge fizikumom volt akkoriban. Szerettem volna gyereket szülni, de állandóan elvetéltem. Valami miatt nem jött össze. Nyilván ez is legyengített. Szóval nyolc évig tartott a tanítás. Ennyi volt belőle jó. Állítólag később már nem is volt olyan jó az iskola sem, szétesett a közösség is. Hát nyolc év nagy idő…

SZAKÍTÁS AZ ORFEÓVAL

1973–1974

EGY KÖZÖNSÉGES PÁFRÁNY

Angelus Iván 1972 szeptembere és 1973 augusztusa között sorkatonai szolgálatát töltötte Hódmezővásárhelyen. Ezután visszatért az Orfeóhoz, ahol szerepet kapott Brecht A nevelő úr című darabja alapján készült Golgota című előadásban. Malgot István egy közös gyűlésen az előadást az Orfeo szellemiségéhez méltatlannak bélyegezte, és lényegében letiltotta a bemutatását. A konfliktus végül a színházi csoport különválásához vezetett.

– *1972. október 13-án jelent meg az Orfeo az álvilágban című cikk a Magyar Ifjúságban…*

– …amit Angelus Iván néhány nappal később a hódmezővásárhelyi laktanyában a vécén ülve olvasott titokban. *(nevet)* Lóránt Zsuzsi küldte el nekem az Orfeo-ügyet generáló cikk kivágatát. A katonaságtól tizenegy hónapon keresztül nem engedtek haza, mert konfliktusaim voltak a rendszerrel.

– *Miféle konfliktusok?*

– Nem csináltunk semmi különöset, csak nem vettük jó néven, hogy az első két-három hónapban öt ember lett öngyilkos a laktanyában. Ez a rendszer nyers és durva viselkedésének következménye volt. Ezek a fiúk érzékenyebbek, megtéveszthetőbbek, kiszolgáltatottabbak, zsarolhatóbbak voltak, és hagyták magukat megtörni, megalázni, de ezt nem bírták elviselni, így végül öngyilkosságot követtek el. Ebből lettek mindenféle botrányok. Például egy klottnadrágot csíkokra vágva gyászszalagot tettünk a zubbonyunkra. Kopaszra nyírtuk a fejünket, ezzel is jelezve, hogy mi nem is akarunk hazamenni. Mert alapvetően ezzel zsarolták a sorkatonákat a feletteseik. A mi kopasz fejünk viszont azt üzente nekik, hogy elvesztették minden eszközüket, inkább kihúzzuk, kivárjuk ezt a pár hónapot, nincs hatalmuk felettünk. De ez az ügy sem hatott rám különösebben mélyen, nem lettem se forradalmár, se mártír a katonaságnál. Ráadásul november-december táján megkérdezték, hogy ki tud síelni, én pedig tudtam, így másfél hónapot a Mátrában edzőtáboroztam, és ezzel átmenetileg kikerültem a katonai dresszúra alól. Mikor visszamentünk Vásárhelyre, maga Aczél elvtárs látogatta meg a laktanyát. Minden követ fehérre festettünk, hogy ragyogjon a laktanya. De a végén maradt két-három ember, akinek „már nem jutott" vadonatúj tiszta, szép ruha, ezzel adták a tudtunkra, hogy mi ne is jelenjünk meg az Aczél elvtárssal való találkozókon. Kitűnt volna a sok vadonatúj egyenruha közül az a néhány fehér festékes, ezüst kályhalakkos, meszes öltözet.

Végül is nagyon élveztem a helyzetet. Tóth Pisti barátommal, aki később szamizdatkereskedő lett, egyszer szombat délután cigarettáztunk a laktanya kerítése mellett a fűben, és beszélgetés közben megállapítottuk, hogy azt egyáltalán nem lehet tudni, hogy a kerítésnek melyik oldalán van a kint és melyiken a bent. Ezzel meg is békéltünk a helyzetünkkel, és elkezdtük értelmesen tölteni az időt. Például az egyetlen, amit a katona magánál hordhatott – még szolgálatban is – az a kis, piros színű szolgálati szabályzat volt. Nekem véletlenül volt egy pontosan ugyanilyen formátumú kis, piros József Attila-kötetem, így azt hordtam állandóan magamnál, mint hívő a Bibliát.

– A katonaság után, gondolom, visszatértél az Orfeóhoz.

– '73 augusztusában, miután leszereltem, el akartam menni egy hétre egyedül biciklizni. De gondoltam, előtte kilátogatok Pilisborosjenőre, hogy megnézzem, hogy áll az építkezés. Mondtam, sziasztok, leszereltem a katonaságtól, itt vagyok. Tényleg rég láttunk – válaszolták –, de ha már itt vagy, segíthetnél. Ott van az a csákány. Úgyhogy az egyhetes biciklizésre azóta se került sor. Viszont ezután aktívan részt vettem a házépítésben. Amikor meg szeptemberben sokat esett az eső, és már nem lehetett annyit dolgozni, akkor elkezdődtek *A nevelő úr* próbái. Pontosabban folytatódtak, mert én szinte már egy kész darabot találtam. Nagyon jól emlékszem – és a gyerekeimnek ezerszer elmeséltem –, hogyan kaptam „szerepet" benne. Egyszerűen csak üldögéltem a próbákon, mert nem voltam benne a darabban, nem volt semmi dolgom. Fodor egyszer csak rám nézett, majd azt mondta, hogy ülj oda, te leszel a közönséges páfrány. Ültem a közönségnek háttal, két ember – Takács Fecó, aki aztán Hit gyülekezetes próféta lett, és Ház Attila, akiből nem tudom, mi lett – mondta a Brecht-szöveget, miközben a gróf egy pillanatra megállt, mély undorral lenézett, és azt mondta, hogy ez egy közönséges páfrány. És én voltam az, akire ezt lehetett mondani. Szerettem ezt a szerepet, akárcsak a Kiss Mihály által rendezett Csehov *A 6-os számú kórterem*ben az óriási muzsikot, aki végig háttal ül és egyszer megmozdul egy kicsit. Ezt lett a szerepem *A nevelő úr* című előadásban, ami aztán be lett tiltva az Orfeóban.

– Hogy kell pontosan elképzelni ezt a betiltást?

– Semmiképp nem úgy, hogy Malgot kérlelhetetlenül közölte, hogy szó sem lehet róla, hogy mi ezt a darabot játsszuk, amire mindenki ordítozva tiltakozni kezdett, hogy de igen, mi ezt mindenképpen játszani akarjuk. Úgy történt, ahogy az Orfeóban az ilyesmi szokott: Malgot összehívott egy össz-orfeós megbeszélést, hogy megvitassuk az előadást, és ezen az a vélemény kerekedett felül, hogy *A nevelő úr* egy kikacsintós, kommersz szar, ami talán a közönségnek tetszene, de egyáltalán nem méltó az Orfeóhoz. És hogy ezzel a „sikerdarabbal" Fodor valójában elárulta azt a szellemiséget, amit az Orfeo képvisel. Valószínűleg Fodor a lelke mélyén egyetértett azzal, ami *A nevelő úr*ról elhangzott, mert egyáltalán nem ragaszkodott hozzá, hogy játsszuk. És én is úgy érzem, hogy ez a Brecht-darab teljesen más színház lett volna, mint az *Etoile* vagy a *Vurstli*. Azokhoz képest talán valóban visszalépést jelentett volna. De a darab „betiltása" elindított egy válságot '73 őszén, ami végül is odavezetett, hogy leváltunk az Orfeóról.

– A Golgota (vagy A házitanító) kapcsán kialakult vita mennyiben hasonlított az Orfeo korábbi „kiszavazós estjeire"?

– Inkább a nagy közös vitákhoz hasonlított. Például amikor a *Queimada* című filmet beszéltük meg. Az a film nekem akkor roppantul tetszett, és ezt el is mondtam a nagy nyilvános vitán. De ott végül az a vélemény alakult ki, hogy ez nagyon rossz film. Akkor elbizonytalanodtam, hogy most kinek higgyek, magamnak vagy nekik. De nem volt semmiféle következménye annak, hogy én pozitívan nyilatkoztam egy „rossz filmről". Azt, hiszem, valóban nem volt jó. Kicsit dogmatikus lehetett, modellszerűen ábrázolta a történetet, de akkor ennek bedőltem.

– Nekem a Golgota-ügy kapcsán a korábbi kiszavazások jutottak eszembe. Egy ideig rendszeresek voltak az Orfeóban az olyan összejövetelek, amelyeknek az volt a céljuk, hogy bizonyos emberektől vagy kisebb csoportoktól megszabaduljanak. Ez alapján bennem az a kép alakult ki az Orfeóról, hogy úgy működött, mint egy illegális párt, vagy mint mondjuk Dosztojevszkij Ördögökjének titkos forradalmi sejtje.

– Valóban voltak olyan viták, amelyek arról szóltak, hogy az illető rosszul gondolkozik, nem helyesen látja a dolgokat. De ezeket a betámadásokat, heréléseket én nem nagyon értettem.

– A kis Fábri távozására vagy Forgács Péter elküldésére emlékeznek többen fontos eseményként.

– Forgács Péter tényleg mindig nagyon markáns véleményt képviselt, és mindig ki is tartott mellette, amit Malgot nehezen viselt. De ez inkább csak kakaskodásnak tűnt. Inkább arról szólt, hogy a dudások nem férnek meg ugyanabban a csárdában. Én így érzékeltem ezeket a vitákat. A színházi csoportban ilyesmi nem volt. Köztünk is zajlottak éles viták, de ilyen betámadásokra, kitagadásokra nem emlékszem. Ott emberibb légkör alakult ki. Már amennyire. *(nevet)* Azért mindenki kemény volt. Mert ez sem kifejezetten egy baráti társaság volt, de itt nem bántottak senkit.

A Malgot kezdeményezte viták valóban nagyon bántóak voltak korábban. De nem gondolom, hogy – mint az *Ördögök*ben – tudatos bűnbakképzés vagy ördögűzés zajlott volna. Lehet, hogy ez volt Malgot ösztönös taktikája. Úgy próbálta összetartani a kis közösségét, hogy elüldözött egy-egy embert, és ezzel közelebb rántotta egymáshoz a többieket? Nem tudom. Az Orfeo bábcsoport története, azt hiszem, tényleg eszerint a logika szerint zajlott. Ott folyamatosan szeletelődtek le az emberek, és a leghűségesebbek maradtak végig: Szalma János meg Tóth Éva. Mi távolról figyeltük, hogy na, a bábcsoportból már megint el lett üldözve valaki.

– Gondolom, a bábos és a színházi csoport szétválása Fodor és Malgot viszonyának változásával is összefüggött.

– Bizonyára. Mert Fodor éppolyan vezető egyéniség volt, mint Malgot, mindketten csoportvezetőként, rendezőként dolgoztak, így a társaság előtt Malgot egyre inkább a bábcsoport, Fodor meg a színházi csoport vezetőjeként jelent meg. Ebből a felállásból eléggé kiestek a zenészek, Panyiga, Lantos Iván. Talán már Szőke Szabolcs is ott volt. Meg Kamondy Ági, Forgách Andris. Ők működő csoportként egyre inkább önállósították magukat, majd le is váltak az Orfeóról. Lassanként a képzőművészek többsége is eltűnt az Orfeóból, így '71-re lényegében csak a bábcsoport és a színházi csoport maradt meg. Ezáltal Malgot és a Fodor gyakorlatilag két egyenrangú vezetővé vált. Ezután egy-

két éven keresztül folyamatosan szikrázott köztük a levegő. Alkalmi fórumokon minden kérdésben elég kemény vitákat folytattak. Majd a pilisborosjenői házak építése közben vált egyértelművé, hogy ez a két csoport nem tud együtt dolgozni.

Az első házat legalább negyvenen kezdtük építeni, de mivel egyre keményebb lett a meló, sokszor tizenkét órás munkanapokkal, sokan elmentek, és maradt körülbelül húsz ember. Amikor belekezdtünk a második házba, lényegében külön is vált a két csoport. A lenti ház lett Malgotéké, a fönti ház pedig a színházi csoporté. A viszonyunk teljesen megromlott, egyáltalán nem is kommunikáltunk. Ők megmaradtak Orfeo bábcsoportnak, mi pedig új nevet kerestünk magunknak. Ekkor lettünk Stúdió „K".

– A Golgota cenzúra bemutatója után rögtön meg is történt az Orfeóval való szakítás? Vagy ez egy hosszabb folyamat volt?

– Lehet, hogy még egy-két napot vagy hetet vacilláltunk, hogy most mi legyen. Azért se történhetett egyik napról a másikra a szakítás, mert az embereket is külön kellett választani, hogy ki tart Fodorral, ki tartozik Malgotékhoz. Az is nagy probléma volt, hogy a mi házunk már kész volt, de Malgotéké még messze volt a befejezéstől. Tehát kérdés volt, hogy mi részt vegyünk-e abban, annak ellenére, hogy összevesztünk. Együtt építettük a két házat, tehát nem tehettük meg, hogy a másikból teljesen kiszállunk. Emlékszem, hogy én nagyon keményen dolgoztam még azon a házon is. Legalább harminc méter vízvezetéket kiástam, pedig akkor már nem volt közös Orfeo.

SZÉTVÁLÓ UTAK

A harmincegy éves Fodor Tamás Brecht A nevelő úr című darabja alapján készítette a következő előadását Golgota címen. Az 1973-ban bemutatott produkció elmélyítette a közte és Malgot István között lassanként kialakuló ellentéteket, és végül az Orfeóval való szakításhoz vezetett.

– 1973 januárjától a Duna Művelődési Házban dolgoztatok, így egy helyre került az Orfeo Malgot István vezette bábcsoportja és az általad vezetett Orfeo Stúdió.

– A zenészek már nem jöttek velünk, ők külön utat választottak. De akkor már mi sem voltunk igazán jóban Malgotékkal. Inkább egymás mellett játszottuk a Duna Művelődési Házban. Az egyik teremben voltak a Malgoték, a másik teremben pedig mi, de ezt így nem lehetett sokáig bírni. Mi felújítottuk az eddigi darabokat, az *Etoile*-t, a *Vurstlit* és a *Szüret*et. Augusztustól pedig új darabon dolgoztunk, aminek novemberben tartottuk a bemutatóját.

– Ez az új bemutató Brecht A nevelő úr darabja alapján készült. Ez ugyanaz a darab, mint amit A házitanító címen később Szolnokon is megrendeztél?

– Igen. De az „ősváltozat" még az Egyetemi Színpadon, az Universitasban készült, azt Dobai Vilmos rendezte[1]. Ebben én nem játszottam. Kristóf Tibi alakította a nevelőt, aki munkát vállal a Heténvi Pali játszotta puritán falusi tanítónál[2]. Elég közepes előadás volt, de maga a történet nagyon izgatott.[3]

1 *A nevelő úr* című előadást 1965. december 11-én mutatták be az Egyetemi Színpadon.

2 A produkcióban többek között Jordán Tamás, Anday Györgyi, Szilágyi Maya, Adamis Anna, Székhelyi József, Sólyom Kati szerepelt.

3 Jakob Michael Reinhold Lenz (1751–1792) 1774-ben írt *A nevelő úr* című drámájának történetét – egy német lexikonszócikk alapján – így foglalja össze Berzeviczy Klára: A darab „főszereplője Läuffer, aki protestáns teológiai hallgatóként von Berg őrnagy családjánál házitanítóskodik. Az őrnagy két gyerekét Leopoldot (Lipótot) és Gustchent (Augusta) kell tanítania. A ház asszonyának Läuffer azonban nem elég nagyvilági. Az őrnagy testvére, a titkos tanácsos képviseli a felvilágosult nézeteket, és szemére veti Läuffer apjának, aki protestáns lelkipásztor, hogy a fiát házitanítónak adta. Fritz von Berg, a titkos tanácsos fia eljegyzi Gustchent, és elmegy egyetemi tanulmányokat folytatni. Gustchen egyedül érzi magát, és így Läuffer könnyen a kegyeibe férkőzhet. Mikor kitör a botrány, Läuffer elmenekül, és a falusi iskolamesternél, Wenzeslausnál ▶

– Miért?

– Van egy elemzése Dévényi Évának*, ahol hosszan végigköveti, hogy a kasztráció kérdése miképp jelenik meg a különböző előadásaimban. *A nevelő úr* története is ide fut ki. Nem tudom pontosan elmondani, hogy mit is írt Dévényi Éva, mert nem tudok jól interpretálni, ugyanis ha valamiről beszélek, abban már benne van a mostani véleményem is, meg az is, hogy mit gondolok arról, amit olvastam. De a könyvben[4] sem találom, hiszen abban sokszor csak hivatkozik azokra a mélyinterjúkra, amiket aztán megkaptunk, és ebben láttam színes ceruzával aláhúzva azt a fajta motívumvádorlást. Engem elgondolkoztattak Dévényi Éva megállapításai, de hát csak arról tudok beszélni, amire végül magamban jutottam. Vagyis nem tudok objektív lenni – sem történetileg, sem esztétikailag.

A kasztráció kérdése nem véletlenül került be az én színházi, művészeti gondolkozásomba. Korábban beszéltem Pass Lajos költőről, akinek *Első rekviem* című hosszú versét mondtam is. Az *Első rekviem* egy kort összefoglaló nagy vers, amelyben az abortálásról volt szó. Tehát arról, hogy miképp veszteték el a magzatukat Lajos és a felesége. De ez számomra arról szólt, hogy ebben a korban meg sem lehet születni… Természetesen most nem a magzatvédelemről beszélek, hanem egy metaforikus élményről, arról, hogy nem engedik kiteljesedni a gondolkodást, a létezést, mert minden egyes dolog, ami meg akar születni, már magzati korában elhal. Én ezt a magzat-metaforát – hogy rengeteg mindent nem engednek világra jönni – az egész magyar társadalom történelmi szemléletére érvényesnek gondoltam.

Mindez tulajdonképpen egy görög sorstragédiának is az alapja, és ezt a sorstragédiát én kivetítve látom. Mindenhol ezt keresem: hol kasztrálódik az ember, hol fojtódik meg benne a megszületni vágyó, még mielőtt világra jönne. Ezt a fajta magatartást máig jellemzőnek érzem. Azt, hogy az értelmiségi gondolat, illetve maga az értelmiség, azaz a társadalomban cselekvő hős kasztrálja magát. A *Golgotá*ban[5] Laca játszotta azt a figurát, aki kasztrálta magát. Valószínűleg ez volt a baja Malgotnak *A nevelő úr* című darabbal – aztán mások is hozzászóltak ehhez a vitához –, hogy a nevelő, akinek az lenne a dolga, hogy nevelje az ifjúságot, önmagát kasztrálja, így a bűntudata miatt tulajdonképpen lefekszik a rendszernek. Azt mondja, hogy rendes akarok lenni, ezért az összes szenvedélyt

talál menedékre, Gustchen a vak Marthe szegényes erdei kunyhójában világra hozza gyermekét, majd egy tóba veti magát kétségbeesésében, azonban az utolsó pillanatban apja kimenti. Mikor Marthe Gustchen gyermekét elviszi a falusi iskolába, Läuffer elismeri, és önvádjában, és kétségbeesésében kasztrálja magát." (Berzeviczy Klára: *A német felvilágosodás és klasszika irodalma.* Egyetemi jegyzet. Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar, Budapest, 2013.) Bertolt Brecht 1950-ben készített átdolgozásáról az Egyetemi Színpad bemutatója kapcsán ezt írta Koltai Tamás: „Brecht (aki darabját a német nyomorúság ABC-jének nevezte) annyi aktuális utalással teszi nevetségessé a porosz hatalmi gőgöt és a nyomorban kiviruló szolgalelkűséget, az önelégült és éppen ezért kisszerű provinciális pöffeszkedést, a magukat a progresszió és a szabadság bajnokainak kikiáltó, de valójában még feudális és parancsuralmi szellemiségű porosz nemeseket és polgárokat, hogy kíméletlen tolla nyomán Lenz műve szinte egy egész társadalmi rend tragikomikus szatírája lett." (*Kortárs* 1966. május)

4 Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet 1981. 1–198. o.

5 *A nevelő úr* nyomán készült előadás címe. A darabot 1973. augusztus 6-án kezdte próbálni az Orfeo Stúdió. Az első előadást október 30-án tartották belőle az újpesti Duna Művelődési Házban.

kiirtom magamból. Mert a kasztrálás itt voltaképp nem azt jelenti, hogy ne legyen magzata, hanem azt, hogy ne legyen vágya. Ne kerüljön összeütközésbe a fennállóval, tehát konformistává váljon. Ez a probléma azóta is izgat.

– Megbírálták Malgoték az előadást?

– Igen. Ez volt az a pont, amikor művészileg is összeütközésbe kerültünk egymással. Ez *A nevelő úr* harmadik, azaz utolsó előadásán történt, 1973. november 17-én. Ez egy szakító össz-Orfeo előadás lett. Az össz-orfeós megbeszélések mindig is hordoztak magukkal egyfajta ítéletet, afféle elő-kritikának voltak tekinthetők. De most pont ez vetett véget az Orfeónak, mert *A nevelő úr* esetében kicsit már félresiklott ez az előzetes normakontroll.

– Mit mondott Malgot a Golgotáról?

– Valószínűleg sok mindenben igaza volt Pistának, amit az előadásról mondott. A Brecht-darabban a kasztrálás egy didaktikus felkiáltójel, Brecht nem szánta hősnek a dráma főszereplőjét, mint ahogy egy másik írásában azt mondja, hogy Kurázsi mamát sem kell félteni. Énnálam ez egy kicsit tragikusabb színezetet nyert, erősebb színpadi hatást keltett maga a kasztráció megtörténte, ahelyett hogy ezt szatirikusan ábrázoltam volna. Valószínűleg ebben volt igaza Malgotnak. Akkor számomra érdekesebb volt, hogy maga az emberi szenvedés legyen hiteles. Holott ki kellett volna kontúrozni ezt a herélést, ezt az önkasztrációt, és világossá tenni, hogy ezzel nem lehet, nem kell együttérezni. Igazából brechtibb gondolkodása volt akkor Malgotnak, mint nekem, miközben én azt éreztem, hogy ezt így kell csinálnom. De már maga a *Golgota* cím is arra inspirálta az előadást, hogy kicsit komolyabban vegye ezt a kasztrációt, holott el kellett volna ítélni azt a művészt, alkotót, értelmiségit, aki kasztrálja magát, ahelyett, hogy harcolna a vágyai beteljesüléséért. Lehet, hogy most már Malgotnak adnék igazat.

– A legelső előadásotoknál még Malgotra hallgattál, amikor a Gyilkosság a székesegyházban helyett A háborúnak végét javasolta.

– Igen, mert akkor is a tragikushoz vonzódtam és nem eléggé a szatirikushoz, a groteszkhez.

– Malgot viszont mintha ideologikus alapon közelítette volna meg mindezt.

– Igen, de ez teljesen természetes. Ha nincs szellemi mondanivalója az alkotónak, akkor mi a fenének foglalkozik művészettel? Az volt a munkánk lényege, kiinduló pontja, hogy valamifajta gondolatot közvetítsünk. Nem jó szó erre az „ideologikus", mert ez azt jelenti, hogy valamit deduktíve kell levezetni. Nem, ez inkább meggyőződés, szemléletmód kérdése. Inkább alkotói szemléletnek kell nevezni. Tehát Malgot egy szemlélet felől közelített, amelyben úgy gondolta – és ezt a mai napig én is így gondolom –, hogy valamiféle közös szemléletet kell kialakítani, ha az ember színházat akar csinálni, különben a törekvések elszaladnak egymás mellett.

– De én úgy vettem ki a szavaidból, hogy te nem gondolati alapon választottad ki a témákat.

– De valószínűleg gondolati alapon választottam, csak felszínesen közelítettem meg őket. Végig gondolati alapon történt a témaválasztás… Csak nem tudtam meggyőzővé tenni –

és azt hiszem, én sem gondoltam végig –, hogy milyen út mentén bontom ki a témát. Ezek az emberek engem arra kényszerítettek, hogy bizonyos dolgokat végiggondoljak…

– Mármint Malgoték?

– Malgoték, de mindenki más is, akivel vitatkoztam, aki kifejezte a véleményét. És nem csak a teljes fegyverzetében megjelenő személyiség hat az emberre, néha a legkisebb jelzésnek is hatása van, ami mellett az életben talán elmennél, de egy közösségben, egy társulatban ez is fontossá tud válni. A közösségi alkotásnak ez a lényege. Most például egy fiatal gyerek jön hozzánk tagnak, ő éppen úgy tud hatni rám, mint azok, akikkel régóta dolgozom. Még nem is ismerem őt, de a gondolkodása behozza egy korszak szellemét, például azzal, ahogy egy-egy kulturális tényhez viszonylik, amihez én magam már nem is viszonyulnék, mert idősebb vagyok annál, hogy érdekelne egy zenekar vagy egy klip. De az ő viszonyulása átgondolásra késztet engem is.

Ez teljesen természetes: az ember közösségben alkot, és nélkülözhetetlen, hogy ott létrejöjjön a dialógus. Ha például én mondok valamit, és látom, hogy van valamilyen ellenállás a megvalósítás ügyében, az nem egy rosszaságból fakadó ellenállás, hanem annak a jele, hogy a különféle szemléletek nem találkoznak. Én is adok a magam szemléletéből, de kapok is másokéból, és én is gyarapszom ezáltal. Ez nem tudatos játék. Inkább azt jelenti, hogy az anyag miképp adja magát – ha az embereket is anyagnak nevezem. Ha nem adja magát, akkor ott egy másik formát kell a megközelítésre használni. Mert akkor lehet, hogy az anyagnak van igaza, és az anyag súg számomra valamit, és akkor én leszek az ő alkotásának a tárgya, vagyis én válok anyaggá. Ez csak akkor van, ha szerepcserék vannak alkotó és alkotás között. Az alkotás ugyanúgy tud hatni az alkotóra. Aki ezt nem látja be, az nem tud igazán alkotni.

– Tehát A nevelő úr kapcsán kialakult vita azt jelezte, hogy eltávolodott a szemléletetek Malgotéktól.

– Igen. Akkor ő elindult egy másik irányba, politikailag a Gyurkó-féle vonalhoz került közel, amit a Huszonötödik Színház is képviselt. Tehát egy népi baloldali irányba tájékozódott. Mégpedig egy teljesen furcsa nemzeti baloldali irányba, ez tükröződik a későbbi politikai irányváltásaiban is…

– Tehát '73-ra kialakult az a szemléleti különbség, ami miatt elvált a későbbi Stúdió „K" és Malgoték útja?

– Igen. Malgot azt mondja ezzel kapcsolatban, hogy már világosan látszott, hogy ők egy népi irányban indulnak el, és hogy másfajta képzőművészetet fognak csinálni, nem efféle színházat, tehát nem volt értelme többé a közös munkának. De ebben a szakításban belső ügyek is közrejátszottak, Szőke Szabolcs és Laca is szemben állt Malgottal. Ugyanakkor Malgoték egy valóságos kommunát akartak csinálni, és csináltak is. Malgot azt állítja, hogy a két ház építése is hozzájárult a szakításhoz. És hogy mi elég önzők voltunk, mert együttesen építettük fel az első házat, ami eleinte még közös volt, később a miénk lett. De amikor a másik ház építésére sor a került, akkor abban már nem mindenki vett részt száz százalékosan. És ő ezt nem bírta, hogy egyedül csinál mindent. Vagy hogy Fábry Péterrel ketten csináljanak mindent. Ez persze így nem igaz, mert például Oszkay nagy elánnal

vett részt a második ház építésében is. Igaz, hogy nem mindenki. De az első ház építésébe rengeteg külső ember is besegített. Még mindig jelentkeznek a közönség soraiból emberek, hogy ők is ott voltak az építkezésnél. Hatvanan jártak ki, ebből sok ügynök volt, de jártak ki normális emberek is. Csajok jöttek villanyszerelő inasnak.

Ugyanakkor – ezt sem hallgatom el – magánéleti ügyek is belejátszottak a szakításba. Ugyanis akkor átment az én akkori feleségem, Stuiber Zsuzsi Malgotékhoz, náluk lett képzőművész, közben Malgot élettársa is lett, később a felesége. Németh Ilona pedig átjött hozzánk, de Malgot választ elé állította, hogy vagy őket választja, de akkor soha többet nem találkozhat velem, vagy a Fodort választja, de akkor elmehet a francba. És akkor Ilona, aki annak a csoportnak a lelke volt, mert ő volt köztük az igazi bábos, átjött hozzánk. De nem igazán tudta feldolgozni a történteket, így egyáltalán nem kapcsolódott be a munkánkba. Csak később kezdett el velünk dolgozni, amikor már szakítottunk az Orfeóval, és '75-ben Pilisborosjenőn belekezdtünk különféle műhelygyakorlatokba.

– Az Orfeóból mások is kiváltak?

– Természetesen. Többen és különböző időkben hagyták el ezt a közösséget. Egyrészt akkor, amikor rájuk telepedett magának a közösségnek a fegyelme, vagy egy közös akarat, amit ők már nem bírtak elviselni, mert megvolt a saját akaratuk. Az első leszakadás még '73-ban történt, amikor önállósodtak a zenészek. Ők egy kicsit másfajta politikai gondolkodást is képviseltek. De személyenként minden kilépőnek mások volt a motivációi. Kamondy Ági az Orfeóról szóló filmben beszél is arról, hogy számára kényelmetlen volt az Orfeóban megtapasztalt autokrácia. Azaz ő autokráciaként élte meg a mi együttlétünket. Érdekes módon Kamondy Ági később mégis visszajött a *Woyzeck*be, ő volt a zenész az előadásban. Új szempontokat vetett föl a színpadi zene és a színpadi mű kapcsolatában.

– Mondhatjuk, hogy elfáradt Malgotékkal a kapcsolatotok?

– Teljesen elfáradt, és Malgot tovább akart lépni. De ezt ő egy kicsit másképp látta, mint én. Én úgy láttam, hogy nagyon erősen elkötelezi magát egyfajta gondolkodás mellett, és abba már a többiek nem akarták követni. Úgy éreztem, hogy én sem. Pedig számomra nagyon rossz volt a szakítás, mert mindig szerettem, ha van valaki, akivel együtt lehet dolgozni. Úgyhogy én teljesen apátlanná váltam. Fél év kellett, hogy rendbe jöjjek.

HA NEM VAGY VELÜNK...

A huszonötéves Németh Ilonát személyes választás elé is állította az Orfeo bábos és színjátszó csoportja, illetve a vezetőik, Malgot István és Fodor Tamás között kialakuló konfliktus. Malgot döntésre kényszerítette: vagy a bábosokat választja, vagy Fodor Tamást.

– Hogyan emlékszel az Orfeóval való szakításra?

– Akkor már Tamással jártam. Közben ugyanis elromlott az első házasságom, elhidegültünk egymástól. Nagylány lettem én is, Mihály meg nagyfiú, így hát elmúlt az első, gyerekkori szerelem. Pedig meghatározó volt az életemben, de felnőttünk, és egyszerre észrevettük, hogy más is van a világon. Valahogy szétvált az utunk. Ekkor volt két olyan évem, amikor kerestem az új szerelmet. Közben Tamásnak is szétment a házassága. Akkor találtunk egymásra, bár a kapcsolatunk egy darabig még bizonytalan volt.

Ekkor már Pilisborosjenőn laktunk az első házban, de épült már mellettünk a másik is. Még együtt laktak a bábosok, színjátszók és a többiek. Közben Tamás és Malgot között vita alakult ki, mert politikailag másképp értelmezték *A nevelő úr* című Brecht-darabot. Ezután Malgot azt mondta nekem, hogy válasszak: vagy Tamás, vagy a bábcsoport. Ekkor döntöttem úgy, hogy Tamást választom. Hál' istennek, jól döntöttem. Egyrészt Tamás fontosabb volt nekem, másrészt akkor már rengeteg problémám volt Malgottal, főleg a rendezői stílusával.

– Tehát magánéleti okok is közrejátszottak az Orfeo felbomlásában.

– Persze. Én úgy kaptam meg Tamást, hogy Malgot összejött a feleségével. Szóba kerültek már Malgot nőügyei, de én meg akartam őt védeni, hogy ne arról szóljon ez a történet, hogy Malgot egy nőfaló volt. Mert nem erre kell emlékezni, hanem arra, hogy nagyon sokat kaptunk tőle. De lényegében erről volt szó.

Tamás viszont egy monogám pasi, aki szerette volna megtartani a házassági kapcsolatát. A gyerekük, Gergő is kicsi volt még, talán négy éves. Én nem is erőltettem semmit. Közben Tamás feleségének, Zsuzsinak is voltak kilengései. A szabad párválasztás elfogadott volt az Orfeóban. Ez benne volt akkor a levegőben, hogy el kell szakadni a polgári erkölcsöktől. A fiatalok is kiléphetnek a családi kötelékből, elszakadhatnak az otthontól. Túl kell lépni a polgári monogámián, mert ez butaság, hisz a szerelem nem ismer határokat, nem vehet magára mindenféle korlátokat. Úgyhogy elfogadtuk azt is, ha

valaki beleszeretett valaki másba. Ezért nem járt kiátkozás, akármilyen rosszul is esett ez a másiknak. Elfogadta ő is, hogy a partnere már mást szeret. Ez is hozzátartozott ahhoz a szellemhez, amely szerint éltünk. Így ha valakinek a párja beleszeretett valaki másba, akkor nem kevert le neki két pofont, vagy nem kezdett el hisztériázni miatta. Miközben persze baromira fájt neki, hogy elhagyták. De hagyta szeretni a másikat. Szerintem efféle kínokat mindenki átélt már mindkét „szerepben". Mert a szerelem szabadságának ez is a velejárója: miközben ragaszkodnék a társamhoz, el kell fogadnom, hogy beleszeret másba, mert én is kerülhetek hasonló helyzetbe...

Szóval volt egy időszak, amikor már Tamás szeretője voltam, de időnként ő visszatért a családjához. De amikor Malgot összejött Zsuzsival, akkor egyértelmű volt, hogy Tamásék kapcsolatának vége. Ez Malgot személyisége miatt volt egyértelmű. Ők ketten össze is házasodtak, de később elváltak. Malgotnak volt néhány felesége. Mert Malgot is komolyan gondolta a szerelmet, nem bántani akarta a nőket, csak ilyen volt a személyisége.

– És eddig a pontig mi tartotta össze Malgot és Tamás kapcsolatát? Hiszen két viszonylag domináns férfiről van szó, akik mégis sokáig képesek voltak az együttműködésre.

– Nem tudom, hogy Tamás erről mit gondol, de kívülről úgy látom, hogy mind a kettejüknek szüksége volt a másikra, mert más színt adtak hozzá az Orfeóhoz. Tehát nagyon jól kijöttek egymással. Szerintem Tamás is nagyon pozitívan gondolt vissza életének erre a szakaszára. Szerette Pistát, és sokat tanult tőle. Egy idő után azonban kezdett eltávolodni a gondolkodásuk. Tamásnak szerintem inkább urbánus szemlélete van, Malgoté viszont egyre közelebb került egyfajta népi gondolkodáshoz...

Tamás biztosan pontosan tudja, hogy Malgotnak mi volt a kifogása *A nevelő úr* alapján készült rendezése ellen. De akkoriban minden kérdés rettenetően élesen vetődött fel: vagy ez, vagy az. Aki nincs velünk, az ellenünk van. Így szerzett nagyon sok ellenséget Pista. Ez az Orfeo-filmből is kiderül. A kis Fábri mesél benne egy filmvitáról: arra a filmre, ami Pistának nem tetszett, nem lehetett azt mondani, hogy jó. Ez egyre több embernek szúrt szemet. Mindig voltak, akik bizonyos dolgokról másképp gondolkodtak, de ha ezt nyíltan demonstrálták, akkor ellenséggé váltak. Pista nem nagyon tűrt el másfajta gondolkodást maga mellett.

De voltak más erős személyiségek is az Orfeóban, így többször állt elő az a helyzet, hogy külön kellett válniuk azoknak, akik már nem értettek egyet Malgottal, illetve azzal a többséggel, amelyik őt követte. Ennek eléggé durva szituációja volt az, amikor szakítanom kellett volna Tamással azért, hogy a bábegyüttesben maradhassak. Ez már elvakult hülyeség volt, hogy nem lehet a bábosok között olyan ember, aki olyan emberrel bújik ágyba, aki „helytelenül" gondolkodik.

EBBEN NEM SZABAD RÉSZT VENNI

A huszonöt éves Székely B. Miklós nem élte meg drámaként A nevelő úr kapcsán kialakult konfliktusokat, illetve a Magottal és az Orfeóval való szakítást, mert szerinte a színjátszók csak így tudtak kilépni abból a nyers forradalmár szerepből, amit addig képviseltek.

– Az Orfeo politikai életében, vitáiban is részt vettél?

– Persze. Ennek a csúcsidőszaka '72-'73-ban volt. Valahogy '73 táján kaptam rá az egésznek a nyelvezetére. Addig csak töltődtem föl az irodalommal. Emlékszem egy filmvitára, egy elég rossz filmről volt szó, amiről mi bebizonyítottuk Szőke Szabolccsal a nagyérdemű bölcsészhallgatóknak, hogy az egy jó film.[1] Ezután kezdett valami kattogni az agyamban, hogy így is lehet…

– Mármint bebizonyítani valamiről, hogy jó, miközben az ellenkezőjéről voltál meggyőződve?

– Nem. Arról voltam meggyőződve, hogy a film igazságot hordoz. És csak ezután kezdtem el gondolkodni azon, hogy mi számít jónak a művészetben, mi hogyan hordozhat igazságot – úgy, hogy az társadalmilag és esztétikailag is igaz legyen. Akkoriban lassan Tamás is szembekerült Malgottal. Tamás ekkoriban haladta meg a bolsevik ideológiát – biztos van valami jobb szó is rá –, amit Malgot képviselt, de amit Tamás sosem alkalmazott demagóg módon. Ekkor csináltuk meg Brecht *A nevelő úr* című darabját, amit Malgot egyszerűen kinyírt. Hogy ez nem az Orfeóba való. Ekkor kerültek egymással szembe, amit Tamás nagyon megszenvedett. Ott roppant össze előttünk. Jó kis Brecht-előadást csináltunk, mindenféle zenével, különféle jelenetekkel. De Malgot kinyírta. Mi meg Szőke Szabolccsal ott röhögtünk a háttérben. Tragikus volt a helyzet, de mi már túl voltunk a drámán.

– Túl voltatok Malgoton?

– Igen. Csak még nem tudtuk megfogalmazni. Volt egy aranyos, élő előadás, ami nem volt ugyan nagy dobás, de fontos volt, mert kiléptünk vele abból az életidegen forradalmár szerepből, amit addig képviseltünk. Tamás nem ezt a görcsét fogalmazta meg benne újra,

1 A *Queimada* című Gillo Pontecorvo által rendezett filmről van szó. Az erről szóló vitáról korábban Fábri Péter író emlékeit is idéztük, és szóba hozta az előző beszélgetésben Németh Ilona is.

hanem egyszerűen kinyitotta az addigi világunkat, a házasságról meg reménytelenségről beszélt. Szerette, hogy énekelünk benne…

– De nem akart direkten politizálni.

– Nem. És ez Malgotnak nem tetszett. Emiatt robbant szét az Orfeo. Azon az estén, amit Tamás még drámaként élt meg. Hetekig válságban volt miatta. De lassan túl lett rajta.

– Annak az estnek azért voltak előzményei, hiszen korábban is zajlottak az Orfeóban olyan gyűlések, amelyek végeredményeként bizonyos embereknek el kellett menniük az Orfeóból.

– Igen, Malgot sokszor rendezett efféle bolsevik munkásgyűléseket, amelynek a „csúcsa" számomra nem is Tamás kinyírása volt – vagy nem az, amikor Forgács Pétert, Kiss Mihályt küldték el –, hanem az, amikor egy abortuszról szavaztunk. A pilisborosjenői építkezés közben Malgot összehívta az embereket, és arról tartott gyűlést, hogy egy lánynak el kell-e mennie küretre. Arról szavaztunk, hogy szülhet-e gyereket. Akkor már tudtam, hogy ebben nem szabad részt venni. Mert mi az, hogy ne szüljön? A gyerekről szavazzunk? De akkor még nem mertem megnyilvánulni, mert annyira erősek voltak Malgot pozíciói, annyira megingathatatlan volt a helyzete, a terminológiája. De tudtam, hogy itt súlyos bajok vannak.

– Úgy működtetek, mint valami titkos pártsejt?

– Nekem inkább a bolsevik mozgalom jut róla eszembe. Ugyanis a játékszabályai is ilyenek voltak. Mert támadják a mozgalmat, ezért egységet kell mutatnunk. Nem lehet semmi félreérthetőt mondani, mert akkor az ellenség malmára hajtjuk a vizet. Ennek volt olyan összetevője is, hogy elmentem volna asztaloskodni, miközben árkot kellett ásnom. Ezzel kerültem én is szembe: nem asztaloskodhatok, mert árkot kell ásnom, különben bejön az ellenség.

– Harci helyzetként fogtátok fel a mindennapi teendőket is?

– Malgot fogta föl harcként. És a hadikommunizmus normái szerint igazgatta a társulatot.

– A többséget meg tudta ennek szükségességéről győzni?

– A többség egyszerűen lelkes volt.

– Rajongtak Malgotért?

– Nem tudom. Szerintem egy idő után inkább csak megfélemlítettek voltak… Emlékszem nagyon, hogy amikor Kamondy Ági otthagyta Malgotot, mert elege lett belőle, akkor mesélte, hogy milyen felszabadító volt számára, hogy ment a körúton, és egyszer csak körülnézett, és rácsodálkozott, hogy a buszon emberek vannak. Ez telibe találta az Orfeón belüli miliőt, mert mi nem embereket láttunk magunk körül.

– Amit mondasz, arról egy szekta is eszembe jut.

– Mint valami szekta, valóban úgy működtünk. Ebből csak Tamás emelkedett ki, de ő nagyon hitt az egészben. Az építkezés alatt Tamás végig a Pannónia Stúdióban dolgozott, és emlékszem egy esős napra, Tamáson valami rohadt anorák volt, és egy sáros deszka-

pallón vitt fel két vödör betont, miközben támolygott a fáradtságtól. Ez a kép többször jelenik meg mostanában előttem, hogy Tamás támolyog fölfelé… Ez már a második ház építésénél történt. '74 januárjában zajlott le az a bizonyos *Nevelő úr* vita, ahol a két csoport deklarálta a különválást. Utána tavaszig Malgoték még ott laktak az alsó szinten, de már nem volt köszönés köztünk. Aztán átvonultak a másik házba. Akkor vált végleg ketté az Orfeo, és megkezdődött Tamás szuverén élete.

– *Te nem hittél soha Malgotban?*

– De. Az elején, '71-72-ben. '73 első feléig. Emlékszem a határpontra is: amikor azt a bizonyos küretet nem szavaztam meg. De már addig is gyanakodtunk. Én minden kényes dolgot Szabival beszéltem meg. Szőke Szabolcsnak nagyon jó humora van, és emlékszem, hogy elkezdtünk röhögni a *Queimada* után. Ez volt az a Pontecorvo-film, amit említettem, amiről Szabival bebizonyítottuk, hogy jó. Vagy igaz. Nem volt az. Szar giccs volt.

– *Értem. És eltűnt a Stúdió „K"-ból ez a bolsevik mentalitás, amikor leváltatok az Orfeóról?*

– Lassan. Nagyon lassan. Magatartásszerűen Gaál Erzsi hurcolta nagyon sokáig. Ő egy parasztlány, aki hozta magával az egyszerű, névtelen nép igazságát. Ez nagyon mélyen benne élt. Olyan volt, mint egy népi hős, aki vidékről jön, és igaza van. Ezt ő nagyon sokáig hurcolta, sokáig nagyon merev volt miatta, mert nem tudott egyszerűen ember lenni. Mindig valahogy túl igazi volt. Aztán ezt nagyon-nagyon lassan le tudta vetni. Pontosabban talán át tudta rendezni.

– *Ha az Orfeóról úgy beszélünk, mint egy titkos pártsejtről, akkor a Stúdió „K" esetében az a kérdés, mennyire volt kommuna.*

– Nem volt az. Abszolúte nem. Egyéni házasságok voltak benne. Legfeljebb munkakommunának nevezhető. De egyáltalán nem volt szex-kommuna. Nem az életforma miatt nevezhető kommunának, hanem a közös munka miatt. Különben is az egész együttélést Malgot találta ki: mivel nagyon sok embernek nem volt lakása, és igazán elmélyült munkát csak biztonságos fizikai körülmények között lehet csinálni, ezért javasolta, hogy építsünk egy házat, ahol lehet lakni és lehet dolgozni. Ez nem volt hibás gondolat. De valójában elmélyült munka nem nagyon folyt Borosjenőn. Ott éltünk, de nagyon fáradtan vánszorogtunk be a városba dolgozni, majd este haza. '75-ből emlékszem egy próbafolyamatra, amiben tényleg születtek etűdök, rövid kis villanások. Tamás sokat dolgozott a Pannóniában, és nem volt konkrét elképzelése, hogy mit kéne csinálni, mi meg föntünk az elkészült próbateremben etűdöztünk. Ionescót csináltunk Gaál Erzsivel, egy kétszereplős darabot[2], egy nagyon meghúzott verziót, amit páran láttak. Szeredás András, nem tudom, még ki. Az jó hangulatú volt, és remek volt benne Gaál Erzsi. Az abszurd színjátszás vonz valami mozdulatsort, akkoriban legalábbis így láttam, és én ezt nagyon betartottam, a Gaál viszont elfáradt tőle. Emlékszem, milyen szép volt, ahogy nekidőlt a falnak, és állt úgy összerogyva. Majd folytatta, de attól életre kelt a szerepe, hogy kilépett a törvényből, ami lehet, hogy téves törvény volt, és nem is úgy kellett volna Ionescót játszani, ahogy mi akkor elképzeltük. Erre emlékszem az etűdből. Egyébként Borosjenőn igazából nem születtek előadások.

2 Ionesco *Székek* című darabja nyomán.

– *Akkor művészi értelemben nem használtátok a házat?*

– Előadás készítésére nem. Arra ott voltak a kultúrházak. Ott mindig volt egy tér. Munka után mindenki odament próbálni, aztán este haza. Borosjenő valójában alkotótelep volt. Ilonának működött ott a műhelye. Szinte most is az: varróműhely, képzőművészeti műhely. Valahogy mindig olyan személyes hely volt. A színházi műhelynek pedig van egyfajta személytelensége. Bárkié lehet, s nem valakié. Az meg nagyon személyes hely lett.

– *Tehát nem érezted a saját helyednek a pilisborosjenői házat?*

– De. Gaál Erzsi combját éreztem személyesnek, az volt az én személyes helyem. Mert azok az évek mind a szerelemről szóltak. Nagyon nagy összejövések voltak. A ház nem is érdekelt. Amikor a Gaál megszűnt, számomra megszűnt a ház is.

„MINT AZ ELSŐ SZERELEM"

Oszkay Csaba eleve különbséget lát abban, ahogy a Malgot vezette bábcsoport és ahogy a színjátszók működtek az Orfeóban, így – a munkamódszerük és a szemléletük különbözősége okán is – egy idő után természetes volt, hogy különváltak az útjaik.

– Te hogyan emlékszel, miért került sor az Orfeóval, illetve a Malgot Istvánnal történő szakításra?

– *A nevelő úr*ból készült előadás robbantotta ki, mert Malgot károsan kispolgárinak ítélte a darabot. De bennem nem sok minden maradt meg az előadásból. Rengeteget kínlódtunk vele, és nem is lett sikeres. Ugyanakkor felerősítette a szemléleti különbségeket Malgot, a bábcsoport, illetve a későbbi Stúdió „K" között. Ennek az volt az alapja, hogy Pistának megvolt a maga roppant határozott elképzelése arról, hogy miképp akarja a csoportot vezetni. Meglehetősen autokratikus módon. Ugyanígy rendezett is. Mi meg egyre inkább abba az irányba mentünk, hogy mindannyian vegyünk részt a darabok készítésének folyamatában. Azaz mi sokkal demokratikusabb formában szerettünk volna dolgozni. Arra törekedtünk, hogy a munka során kvázi egyenértékű szerepek legyenek. Abban az értelemben mindenképpen, hogy a helyzet nyitott maradjon, amelyben bárki megragadhatja a feltáruló lehetőségeket, lehet kezdeményező, hogy milyen irányba menjünk tovább. Csak az a kérdés, hogy mennyire képes meggyőzni a többieket, hogy arra haladjunk tovább, amerre szerinte menni kellene. Ennek eredményeként alakul az előadás, sőt változhat maga a dolog is, amivel foglalkozunk.

Tamás sok esetben szándékosan visszahúzódott a vezetői szerepből, mert látni akarta, hogy ki mit akar, illetve hogyan képes befolyásolni a folyamatokat. De az is lehet, hogy sok esetben ő maga is bizonytalan volt, az adott pillanatban nem tudta, hogy mit is kéne csinálnunk. A színjátszó csoportban olyan közeg alakult ki, amelyben Tamás is azt várta, hogy együtt találjunk megoldásokat a felmerülő problémákra. És ebben mindenki saját magát adta: ki milyen volt, abba az irányba lendítette tovább a folyamatokat. A kérdés csak az volt, melyikünk „győz", ki tudja döntő mértékben befolyásolni a munkát. Persze úgy, hogy ezt a társaság egésze elfogadja. Ha éppen nem Tamás ötlete diadalmaskodott, akkor ő ebből sosem csinált presztízskérdést. Mert ő eleve versenyhelyzetként fogta fel a munkát. Azt mondta, az legyen a „győztes", aki a legjobb ötlettel, megoldással tud előállni, és ezt a legerősebben tudja képviselni. És akkor ezen az úton indultunk el.

Tamásban megvan az a nagyszerű képesség, hogy felismeri a másik személyiségét, annak erejét, és ha az illető elég meggyőző, akkor ő ezt képes követni, sőt tovább tudja építeni... Szóval egy autokratikusabb és egy demokratikusabb munkamódszer volt a legfőbb különbség az Orfeo bábcsoportja és a későbbi Stúdió „K" között. Másképpen képzeltük el annak a módját és tematikáját, ahogy dolgozni akarunk.

– Korábban rendszeresen voltak közös össz-orfeós összejövetelek.

– Meghatározott periódusonként, illetve amikor valami szükségessé tette, összejött az egész Orfeo, hogy bizonyos dolgokat nyilvánosan, együtt beszéljünk meg. Vagy megtárgyaljunk bizonyos belső ügyeket. Ez akár az is lehetett, hogy elolvastunk egy cikket, és megbeszéltük, hogy ki mit gondol róla. Vagy például megismertük Tordai Zádor filozófust, aki később a legjobb barátunk lett. Őt roppantul érdekelte, amit csináltunk, mert a közösségekkel foglalkozott. Sok írása szól erről. Ez is alkalmat teremtett arra, hogy összejöjjünk, beszélgessünk. De adott esetben az is megbeszélés tárgya lehetett, ha valakinek egy másik személlyel valamilyen problémája támadt. Ennek többnyire az lett a vége, hogy kirúgtuk az illetőt, mert nem tudtunk volna vele tovább együtt dolgozni. De ez is egy közösségi aktusként játszódott le, ahol megdumáltuk, hogy mi a baj vele, és a végén kiszavaztuk az Orfeóból. Voltak ilyen nézeteltérések is. Mindez egy nagyobb termünkben zajlott, ahol – amellett, hogy egy könyvtár is volt benne – meg tudtuk tárgyalni a közös ügyeinket. Az az összejövetel is itt zajlott le, ahol arról volt szó, hogy az Orfeo bábcsoportjától való különbségeink odáig fajultak, annyira szélsőségessé váltak, hogy úgy éreztük, nincs már értelme azt mondani, hogy mi együtt vagyunk.

– Láttad az Orfeo-filmet?

– Megnéztem. Úgy érzem, hogy ez a dokumentumfilm elég jól felvázolja azt a világot, amelyben éltünk. Ehhez az a sokfajta ellentét is hozzátartozott, amely a filmben is megjelent. Magam is meg voltam lepődve, hogy ennyi év után még mindig van néhány ember, akiben ilyen mély lelki nyomokat hagyott ez az időszak.

– Még égnek a sebek?

– Igen, sokakban még mindig égnek. Lehet, hogy én szerencsésebb alkat vagyok, nem tudom. Nekem sem volt könnyű. Én sem éreztem mindig jól magam az Orfeóban. Voltak olyan helyzetek, amikor nem tudtam, hogy meg tudok-e felelni az elvárásoknak. Hogy fel tudok-e nőni a feladathoz. De ez engem nem tett tönkre, mint esetleg másokat, akik ennyi idő után sem tudtak túllépni rajtuk. Nekem a legjobb dolgok szoktak eszembe jutni ebből az időszakból.

– Lelkileg azt hogyan dolgoztátok fel, hogy bizonyos embereket – ahogy mondtad – kiszavaztatok? Előtte még meg is tárgyaltátok közösen, hogy mi a baj vele, s ezzel bizonyára igen kellemetlen estét szereztetek neki.

– Nekem sokszor volt lelkiismeret-furdalásom. Személyesen nekem ahhoz volt közöm, hogy Elek Lacit kirúgtuk. Ennek része volt az is, hogy volt egy beszélgetésem Malgottal... Valószínűleg nem is csak kettőnk, hanem néhányunk között zajlott a beszélgetés arról, hogy Elek Laci nem dolgozik rendesen.

– A pilisborosjenői ház építkezésén?

– Igen. És Malgot unszolt engem, hogy nem ártana, ha egy kicsit baszogatnám Eleket, hogy rendesebben dolgozzon. Meséltem már, hogy én akkor afféle brigádvezető vagy építésvezető voltam. Nekem kellett megmondanom, hogy mit hogyan kell csinálnunk. Időnként oda kellett mennem az emberekhez, hogy hé, ne lógjál, most nincs cigerettaszünet. Szóval kicsit baszogatni kellett időnként másokat is. Ezután jobban odafigyeltem Elek Lacira, és többször is lekiabáltam neki. De ezzel szerintem inkább csak erősítettem a súrlódásokat, ami egy idő után ahhoz vezetett, hogy Elek Laci elment.

– Előre eldöntöttétek, hogy úgy fogtok leülni Elek Lacival, hogy ennek az legyen a végeredménye, hogy elmenjen?

– Akkor már ez volt a hangulat, igen. De azt nem mondanám, hogy ez előre meg volt beszélve.

– Inkább éreztettétek vele, hogy el kell mennie?

– Igen. Kíváncsi lennék, hogy ő mit mondana erről. Hogy őbenne ez hogy maradt meg. De bennem még ennyi idő után is van némi rossz érzés, amikor visszagondolok az elküldésére.

– Érdekes, hogy Fodor Tamás is szóba hozta Elek Laci elküldését, de ő azt mesélte, hogy Gaál Erzsinek volt baja vele, mert Tarzant olvasott.

– Tény és való, hogy Gaálnak ez baszta a csőrét. Hát igen… Persze minden szituációban megtörténhet, hogy az ember utólag kérdezi meg, hogy valóban szükség volt-e erre. De utólag ezt nem lehet megítélni, mert így történt. Ez valahogy hozzátartozott ahhoz a kicsit bolsevikos mentalitáshoz, ahogy éltünk. Hogy nekünk itt nagyon keménynek és erősnek kell lennünk, és aki ezt nem bírja ki, az inkább álljon tovább. Mindennek az volt a pozitívuma, hogy tényleg megerősített bennünket. És aki ott maradt, az hihetetlen energiával vett részt benne. Úgy, hogy mindenét beletette, hogy tényleg szülessen abból valami, amit csinálunk. Biztos volt olyan is, hogy nem kellett volna elküldenünk bizonyos embereket. Ilyen értelemben nem voltunk finomkezűek vagy érzékenyek. De a helyzet is olyan volt, annyiféle nehézséggel kellett megküzdenünk, hogy nem volt módunk arra, hogy lazsáljunk, hogy kieresszünk, hogy jól érezzük magunkat.

– Végül szakítottatok magával az Orfeóval is…

– Mert Malgotnak is megvolt a maga szemlélete, munkastílusa, Tamásnak is megvolt a magáé. Tamásé szerintem a csoportból következett, maga a csoport is alakította ki. Abból, ahogy a csoport működött, és ahogyan mi láttuk, hogy nekünk hogyan kéne dolgoznunk. Tamás egy idő után földobta, hogy akkor most mi legyen. Akarunk-e tovább együtt menni az Orfeóval? Erről nagyon sokat beszélgettünk egymással. Tulajdonképpen szorosabbá tette a köztünk lévő kapcsolatot az is, hogy mindannyian úgy éreztük, le kell válnunk Malgotról, és a magunk útját kellene járnunk Tamással. Ez megerősített minket abban, hogy jobb az a módszer, amit mi követünk. Mert jobban tudtunk egymásra figyelni, jobban tudtunk azon az úton menni, amit a sajátunknak gondoltunk.

– És változott valami azzal, hogy szakítottatok az Orfeóval?

– Amikor a válás megtörtént, és elszakadtunk az Orfeótól, mi egyértelműen egy professzionálisabb színház irányába akartunk menni, művészileg és színházesztétikailag is a legjobbat akartuk csinálni, amit csak lehetett. Függetlenül attól, hogy ezért kaptunk-e egyetlen fillért is.

Tamás is utalt rá, hogy ő soha az életében nem látott Grotowski-előadást, de tudtunk Grotowskiról, és nagyon sokra tartottuk őt, mert képes volt valami olyasmit létrehozni, amit szinte lehetetlen volt megcsinálni az adott közegben. Ami színházilag is irtózatosan nagy lépést jelentett. Ezért akadt meg rajta Peter Brook szeme is. Ő is teljesen beleszeretett Grotowski színházába. Mi nem azt akartuk csinálni, amit Grotowski, viszont ugyanazzal az elmélyültséggel és eltökéltséggel akartunk dolgozni, mint ők. És ugyanúgy akartunk találni mi is egy olyan színházi kifejezési formát, ami a mi saját nyelvünk, és ebben akartunk a legmélyebben és legtökéletesebben elmerülni.

Ez összekapcsolódott a társadalmi elkötelezettséggel is, ami azt jelentette, hogy mi nemcsak beszélni akartunk a körülöttünk levő világról, hanem bele is akartunk szólni – a legmélyebb módon, ahogy a színházban csak lehet. Ennek a világnak a kérdéseit, lehetetlenségeit, gyötrelmeit úgy akartuk felszínre hozni, hogy ezáltal a közönséget is olyan helyzetbe lökjük, hogy kénytelenek legyenek ráismerni saját magukra, és a fölmerült kérdéseket saját magukra vonatkoztatni – úgy, hogy keressék maguk is a válaszaikat a felvetett kérdésekre. De mi nem adtunk a szájukba semmit. Az volt a szándékunk, hogy úgy ragadjuk meg a közönséget, hogy ne tudjon szabadulni a hatástól, az előadás keltette gondolatoktól, és ezt vigye tovább magával az előadás után is.

– Az Orfeo indulása kapcsán még arról beszéltél, hogy nem akartál színházzal foglalkozni…

– …mert képzőművész akartam lenni.

– De '73-ban már, mondod, hogy egy professzionálisabb színház irányába akartatok menni. Mi történt, hogy két év alatt ennyire megváltozott a színházhoz való viszonyod?

– Ebben az értelemben valóban fordulatot jelentett az életemben ez a két év. Korábban tényleg nem gondoltam, hogy bármi közöm lehet a színházhoz. De miután megcsináltam az első előadást Tamással, eszembe sem jutott, hogy mást akarnék csinálni. Az *Etoile* készítése Fodor Tamással, illetve az egész társasággal olyan élményt jelentett számomra, amit nagyon nehéz leírnom. A lényeg, hogy beleszerettem a színházba. Akkor ráismertem arra, hogy ez milyen fantasztikusan izgalmas és jó dolog. Hogy olyasmit kínál, amit sehol máshol nem lehet megkapni. Én ezt addig nem tudtam, amíg nem vettem részt benne. Szóval olyan ez, mint az első szerelem. Hihetetlen élmény!

A STÚDIÓ „K” INDULÁSA
1974

„AZ AUTONÓMIÁT NEM VISELTE EL A RENDSZER"

Fodor Tamás a 70-es évek elejének szemléletéről, a hatalommal kötött egyéni és csoportos különalkukról, a valóságos és az álközösségek működéséről.

– Miközben beszélgettünk, fordult a naptár, eljutottunk a 70-es évek elejére. Ez a korszak alkalmas volt arra a közösségi együttélésre, amelyet az Orfeo Stúdió, később pedig a Stúdió „K" képviselt?

– Persze, mert beszorított bennünket egy gettóba. Mindenfajta közösséget egy közös ellenségkép tart össze. Ezt a képet lehet kreálni is, de lehet észrevenni is. Akkor nem volt nehéz észrevenni, hogy rendkívül homogén az a külső környezet, amelyik beszorít minket ebbe a létezésbe.

– Milyen volt ez a homogénnek tartott környezet?

– Inkább a hatalom volt homogén.

– Érdemes megkülönböztetni a kettőt, hisz a 70-es években – az emlékeim szerint – teljesen mást képviselt a hatalom, mint amit a mindennapi ember gondolt.

– Nem, ez ma sem így van. Úgy véli a mindennapi ember, hogy ő gondol valamit, de nagyon erősen hat rá mindaz, ami a tömegkommunikációból és a manipuláció következtében érkezik hozzá. A hatalom többnyire eltorlaszolja azokat a csatornákat, amelyek az önálló gondolkodás lehetőségét táplálnák. Ekkor ez visszaszorul a családi keretek közé.

– Mint ahogy ez a 70-es években is történt.

– Igen. Akkor kettős beszéd alakult ki, hogy bizonyos dolgokról nem beszélünk nyilvánosan, de esetleg otthon elmondjuk, hogy mit gondolunk. Persze akkor is működött a gyerekek védelme, hogy bizonyos dolgokról nem beszélünk előttük. Tehát az otthoni őszinteségnek is megvoltak a korlátai. Végeredményben átitatta a mindennapokat a változás lehetetlenségének szorító érzése. Az érzés, hogy itt belátható időn belül nem fog változni semmi. Ameddig az oroszok itt vannak, addig nem történhet semmi... Mindez csak a 80-as években puhult fel, de még akkor is szinte csak a hősies ellenállásban mutat-

kozhatott meg. Végül a történelem réseket ütött az orosz hegemónián, így élhetőbbé vált számunkra is a jelen.

– Tehát a 70-es években a társadalom nagy része elfogadó, belenyugvó, alkalmazkodó volt?

– Igen. Pontosan erről a belenyugvásról beszélt a kasztráció, ami témaként, motívumként több előadásunkban megjelent. Az érzésből, hogy semmit nem lehet tenni, csak önmagadat „herélheted ki". Egyébként most is majdnem ugyanaz a hangulat uralkodik: ezek beláthatatlan ideig velünk lesznek. Nem lehet tenni ellene semmit. Legfeljebb különalkukat lehet kötni.

– Miféle különalkukat?

– Emberi, csoportos vagy bármilyen különalkut. Ez manapság is megmutatkozik a kultúrpolitikában, a színházi emberek között is. Most sok szervezet arra törekszik, hogy megkösse a lehető legjobb alkuját a hatalommal. De ez az éles társadalmi konfliktushelyzetekben is megmutatkozik. Például figyeltem, hogy mi történt Gyöngyöspatán.[1] Hogy miképp változtak a cigányok megnyilatkozásai. Egy nagyon merev ellenállásból hogyan kerültek át egy reménytelen helyzetbe, ami csak azt az alternatívát kínálta fel számukra, hogy vagy elmennek a faluból, vagy kiegyeznek. Vagy személyenként, esetleg kisebb csoportokban megpróbálunk különalkukat kötni.[2]

1 A Mátra lábánál fekvő Gyöngyöspata 2500 lakosa közül mintegy 400 cigány. 2010 őszén a megáradt Zám-patak több cigány család házát lakhatatlanná tette. Két családnak a Vöröskereszt segített új házat vásárolni, de az utcabeliek lobbizni kezdtek az önkormányzatnál, hogy a cigányok ne költözhessenek oda. A tiltakozások következtében a Vöröskereszt elállt a házvásárlások támogatásától. A 2011-es konfliktus közvetlen kiváltó oka egy idős ember öngyilkossága volt, amit a Jobbik helyi vezetője azzal magyarázott, hogy a férfi a cigányoktól való félelmében vetett véget az életének. Egy héttel később a Szebb Jövőért Polgárőr Egyesület egyenruhás tagjai kezdtek járőrözni a faluban. Majd március 6-ára a Jobbik demonstrációt hirdetett „a cigányterror ellen" a falu főterére. A kétezer demonstráló nagyobbik része buszokkal érkezett a faluba, ahol Vona Gábor beszédet mondott, majd a résztvevők a cigánysorra vonultak. Ezután a korábban betiltott Magyar Gárda kapitánya által vezetett polgárőrök még további tíz napig (összesen 16 napig) járőröztek a faluba, követték a romákat az élelmiszerboltba, a gyerekeket az iskolába, és kirekesztő, megkülönböztető jelszavakat skandáltak. A rendőrség folyamatosan és nagy számban a helyszínen tartózkodott, de nem avatkozott be az eseményekbe. A polgárőrök távozása után április közepén a Véderő tagjai jelentek meg Gyöngyöspatán. Az a hír terjedt róluk, hogy a romák által lakott falurész fölötti dombon „katonai kiképzőtábort" állítanak föl. Ebben a hiszterizált hangulatban tett látogatást a faluban egy amerikai filantróp üzletember, aki úgy döntött, lehetővé teszi, hogy a nők és a gyermekek néhány napra elhagyják a falut. A kiképző tábor létrejöttét a vezetőjének letartóztatásával hiúsította meg végül a rendőrség. De néhány nap múlva, vezetőjük szabadon bocsátása után, a Véderő tagjai visszaszivárogtak a faluba, majd tömegverekedés tört ki köztük és a romák között. Négy sérültet kórházba szállítottak, az egyiküket súlyos állapotban. Ekkor több száz rendőr érkezett a helyszínre. Ezután fokozatosan konszolidálódott a helyzet a faluban, de a többségi és kisebbségi csoportok közti bizalmatlanság nem oldódott.

2 Gyöngöspata később is szerepelt a hírekben. 2012 őszén az Esélyt a Hátrányos Helyzetű Gyerekeknek Alapítvány (CFCF) pert indított a gyöngyöspatai általános iskolát fenntartó önkormányzat ellen, mert az iskolában a roma diákokat elkülönítve, összevont osztályokban oktatták alacsonyabb képzést biztosítva számukra. (A roma diákok kétharmada járt cigány osztályokba.) ▶

Ugyanez történt a független színházak világában is. Mindenki reménytelennek tartja a helyzetet. Velem együtt. De én már nem aspirálok semmire. Viszont annyira gazember sem vagyok, hogy beálljak a különalku megkötéséhez. De azt látom, hogy jónéhány társam az egyedi érdekérvényesítést fontosabbnak tartja, mint az érdekképviseletet. Azt mondják, hogy lehet tárgyalni mindenkivel, még ezekkel is, nem szabad olyan merevnek lenni. Ez nagyon jól hangzik, csak éppen hazug.

– Maradjunk a 70-es éveknél! A színházi életet ezek a különalkuk határozták meg?

– Nem tudom, nem sokat tudok az akkori színházi életről.

– És a Stúdió „K" életét?

– Mi nem köthettünk semmiféle különalkut, mert nem szólítottak fel bennünket erre. Ugyanis egyáltalán nem voltunk fontosak. Bár bizonyos III/III-as jelentések arra mutatnak, hogy azért törekedtek arra, hogy domesztikáljanak bennünket. Ez a domesztikálás a Keleti Pistának volt a kedvenc kifejezése. Tehát hogy domesztikálni kell ezeket a többségitől eltérő törekvéseket. De végül is azt hiszem, hogy ez a szándék tulajdonképpen eredménytelen maradt, egészen a nagy sikerig, a *Woyzeck*ig. Akkor fordult meg a trend, amikor a *Woyzeck* bemutatójának másnapján a *Népszabadság* MGP kritikáját közölte. Onnantól kezdve rájöttek, hogy ez így tulajdonképpen rendben van, mert exportcikk lesz belőlünk, ami legitimálhatja a Kádár-rendszert is.

Ha megnézed a rólunk készült III/III-as jelentéseket, akkor láthatod, hogy MGP volt az, aki ránk volt állítva egész hosszú ideig. Szinte az Orfeo Stúdió működésének kezdete óta. De a vele kapcsolatos munkadossziék azt mutatják, hogy csak olyan információkat adott rólunk, amiket nyilvánosan meg is írt, vagy talán meg is írt volna. Valójában csak az előadásokat elemezte. De ezek az elemzések elkerültek a politikai bizottsághoz, a központi bizottsághoz is. Gyurkónak írt a Vitányi, Gyurkó az Aczélnak, az Aczél vissza a Gyurkónak, hogy hogyan lehet ezeket a jelenségeket kanalizálni. Ezek a dokumentumok azért érdekesek, mert ebből számomra az a nagyon nagy pozitívum derült ki, hogy például a közgazdasági egyetemen elég nagy szurkolótáborunk alakult ki. Meg más egyetemeken is terjedt a hírünk, sokan tartották fontosnak, hogy beszéljenek rólunk.

– Ha nem színházi, hanem társadalmi jelenségként tekintünk rátok, akkor milyen magatartást, gondolkodásmódot közvetített az Orfeo Stúdió, illetve a Stúdió „K"?

2012. decemberében az egri törvényszék megállapította az elkülönítés jogellenességét. Több évi pereskedés után a Debreceni Ítélőtábla másodfokon is kimondta, hogy a 2004–2012 közötti időszakban a szegregált oktatásban érintett hatvan roma gyerek összesen 99 millió forintos kártérítésre jogosult. Orbán Viktor miniszterelnök a 2020-as évértékelőjében kijelentette, hogy igazságtalannak tartja az ítéletet, mert szerinte sérti a többségi lakosság igazságérzetét, hogy a kisebbség pénzt kaphat „csak úgy". A gyöngyöspatai önkormányzat és a helyi tankerület felülvizsgálati kérelmet nyújtott be, hogy ne pénzbeli, hanem természetbeni juttatásokkal (oktatással, képzéssel) kárpótolhassák az érintett diákokat. Ezt a Kúria elutasította, és pénzbeli kártérítésre kötelezte a fenntartót. „Ez a döntés rossz és igazságtalan" – jelentette ki a térség fideszes országgyűlési képviselője. Egyúttal arra is ígéretet tett, hogy hamarosan törvénymódosítással akadályozzák meg, hogy a jövőben hasonló perekben hasonló döntések születhessenek.

– Azt a gondolkodást, hogy az individuumnak és a személyességnek milyen jelentősége van. És hogy a belőlük szerveződő valóságos közösségek milyen fontosak, szemben azokkal az álközösségekkel, amelyeket a hatalom preferált. Ennek mi megtaláltuk az ideológiai alapját is. A *Filozófiai Szemle*ben jelent meg 1972-ben Tordai Zádor cikke, ami pontosan arról a közösségről szólt, amit mi is képviseltünk.[3] Tordai Zádor a szellemi mentora lett a Stúdió „K"-nak. Meghívtuk, hogy tartson előadást erről a létező közösségről. Ő volt számunkra az első, aki kétségbe vonta az álközösségeket. Aki világos választ adott arra, hogy egyáltalán mi a sztálinizmus. Aki világossá tette, hogy le kellett választódnia az embernek mindenfajta szocialista eszméről. Megtaláltuk benne azt az embert, aki a saját nyelvén el tudta mondani, hogy mi a lényege a kollektivizmusnak. Hogy a vezérelvű közösség nem az elfajulása a közösségi szemléletnek, hanem a szovjet rendszer lényege, amely alapvetően avatkozik be az emberbe, a sejtekig avatkozik be. És ez igaz minden olyan „közösségre", amelyik a személyiség fölé helyezkedik, és elvitatja az egyén cselekvési jogát, és a személyiséget igazából szolgálatra kényszeríti.

Ez volt az a pont – mondom, ez '72-ben történt –, amikor igazából leszámoltunk mindenféle „izmussal". Itt már nem az újbaloldalról volt szó feltétlenül. És nem guevarizmusról vagy maoizmusról, esetleg trockizmusról. Mert hiszen a nagyközösség kényszere ezeknél az „izmusoknál" is meghatározó volt. A Tordai Zádorral való találkozás az ideologikus gondolkodással való leszámolást is jelentette. Tordai Zádor mindenféle pszeudoközösség ellen szólt. A nemzet is ilyen pszeudoközösség, mert nincs mögötte valóságos tartalom. Pedig a haza a Kádár-rendszer egyik erősen preferált fogalma volt. A Kádár-rendszer alapvetően nacionalista volt, csak beágyazta ezt a Szovjetunió hegemóniájába.

– Miből derült ki, hogy nacionalista volt?

– Abból, hogy alapvetően a „szocialista" hazafiságra épített. Hűség a néphez, hűség a párthoz. Ugye, ez volt a KISZ egyik jelszava. A hűség ennek a rendszernek az egyik alapkövetelménye. Persze nem a jobboldali értelemben vett nacionalizmusról van szó, hanem arról, hogy a kozmopolitizmussal – vagy Király István szavával élve: a szupranacionalizmussal – szemben állt a szocialista hazafiság. Ekkoriban a demokrácia is megkapta a szocialista jelzőt, a hazafiság is: szocialista hazafiság. Ez azt jelentette, hogy mindenki, aki a párt által vezetett nagyközösséggel szembehelyezkedik, az nem hazafi. Ebben állt a rendszer nacionalizmusa. De ez abból is kiderült, hogy megjelölte azokat a magyar idolokat, akiket követni kellett. Az első pillanatban ez Petőfi volt, aztán később József Attila. Adyval már probléma volt. Petőfi és József Attila volt az, aki ki volt emelve. De hát ott is működött a hamisítás, mert mondjuk a *Szabad ötletek jegyzéke*, az már tilalmas mű volt, de József Attila más versei is.

A Kádár-rendszerben nagyon fontos volt a központosított közösség, amelyik nem a Kárpát-medencei magyarságot, hanem a Magyar Népköztársaságot állította közösségnek. Ezzel szemben álltak a valóságos közösségek, amilyen például a mienk is volt. De ugyanez megfigyelhető volt az egyházaknál is. Az egyházak alapvetően kádáristák voltak. Nem véletlenül működött annyi III/III-as ügynök a kereteik között. Az egyházak

3 Tordai Zádor: Közösség és illuzórikus közösség. *Magyar Filozófiai Szemle* 1972. 2. sz. 204–223. o., 1972. 3–4. sz. 437–457. o.

is a bázisközösségek ellen voltak, semmi olyan törekvést nem fogadtak el, amelyben a hierarchikus rendszer törést szenvedett volna.[4] Az Orfeónak is ez volt a legnagyobb vétke, később a Stúdió „K"-nak is, hogy önálló, autonóm közösség volt. Az autonómiát nem viselte el a rendszer.

4 „Kisközösségi mozgalmak külföldön és Magyarországon más egyházakban is működtek. Másik elfogadott elnevezésük a bázisközösségek. … általában hét-tizenöt fős közösségekből épült fel egy mozgalom. … személyes ismeretségen, barátságon alapultak; tagjaik elkötelezettek voltak a mozgalomnak; a szervezet decentralizált volt, hierarchia helyett struktúrákat építettek ki; egyenlőség volt a tagok (vezetők és vezetettek) között, a csoportok önállóan működtek, volt átjárás közöttük a részvevők számára; nyitottak voltak a mozgalmon kívüliek felé. A katolikus egyházban több kisközösségi mozgalom is kialakult. A legfontosabbak és legnagyobbak ezek közül: a Regnum Marianum, a Focolare-mozgalom, a karizmatikus mozgalmak és a Bokor-mozgalom." „A hetvenes években »finomodott« a kisközösségek elleni harc: az állam az egyházakat felhasználva próbálta felszámolni ezeket a mozgalmakat. A tipikus eljárás a következő volt. 1. Adatgyűjtés. A rendőrség és a titkosrendőrség adatokat gyűjtött a kisközösségi tevékenységnél, gyakran nyíltan fényképezték a találkozóra érkezőket, s igazoltatásuk után felvették az adatokat. 2. A felettesek értesítése. Laikusok esetén a munkahelyi személyzetist bízták meg azzal, hogy »elbeszélgessen« az illetővel a közösségi tevékenységről. Egyházi személy esetén az Állami Egyházügyi Hivatal kapta meg a jelentést, majd továbbította az illetékes püspöknek. A püspök az irodaigazgatójának vagy helynökének adta át az ügyet. 3. Szankciók. Ha laikusról volt szó, a munkahely általában kilátásba helyezte, hogy a »várható leépítések« ellenére mégiscsak meg tudnák tartani az illetőt a munkahelyén, ehhez azonban az szükséges, hogy megszüntesse kapcsolatát a közösséggel. Egyházi személyek esetén a püspök megbízottja »kiszállt«, s felszólította a plébánost, hogy küldje haza a közösségi rendezvény részvevőit, és szüntesse meg a tevékenységét. Ennek az eljárásnak a vége az is lehetett, hogy a plébánost áthelyezték egy másik egyházközségbe, vagy felfüggesztették, s így próbálták megszakítani a közösségi tevékenységét." Zsumbera Árpád: *A Bokor kisközösségi mozgalom és a pártállam* https://www.szepi.hu/piarista/bokor.html *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

„UGYANAZON AZ ÜLTETVÉNYEN DOLGOZUNK"

A direkten politizáló előadásokat folytatta (s mintegy lezárta) a Vasmunkások, amelyet 1974. február 5-én mutatott be az együttes az újpesti Duna Művelődési Házban, majd többfelé megfordultak vele.

A III/III-as ügyosztály érdeklődése azután sem csökkent az Orfeo Stúdió színjátszói iránti, hogy útjuk elvált Malgotéktól. Ennek köszönhető az egyetlen külső forrás a *Vasmunkások*ról: a Riporter fedőnevű ügynök a Marx Károly Közgazdasági Egyetemen nézte meg az előadást, majd jelentésben számolt be róla. (Az ő feladata volt, hogy az MKKE és a BME hallgatóiról, egyetemi koncertekről, klubokról, építőtáborokban folytatott vitákról jelentsen.)

A *Vasmunkások*ról a következőket írja (néhol kusza, többször nehezen érthető mondatokban): „Az Orfeo együttes 1974. március 8-án mutatta be műsorát, amely a Valóság 1972/12. számában megjelent írás, Stvos Terke [sic! valójában Studs Terkel[1]]: *Interjú egy amerikai vasmunkással* c. riportjának színpadra vitt változata. A monológot az együttes 4 szereplő s a riporter beszélgetésére bontotta, és ehhez jött még a zenekar két tagja, akik bizonyos gondolatokat zenéjük szövegével (Észak Amerikai munkásmozgalmi dalok) visznek tovább. Mind az előadás idején, mind a végén élesen hangsúlyozzák, Amerikáról van szó, ami egyértelműen (az előadás hangulata) azt jelenti, nehogy arra gondoljon valaki, hogy ez a beszélgetés nem ma és itt játszódik le. Az eredeti szövegből, mint azt néztem, kihagytak részeket. Azonban a riportokban a mára való alkalmazással nagyon éles kérdéseket tettek fel. A dalbetétek – szorosan kapcsolódva a szöveghez – a kérdések további elmélyítését szolgálták." (Riporter 1974. 04. 25.)

A *Vasmunkások* témaválasztása azt a hagyományt folytatja, amely az Orfeo indulása óta meghatározó volt: a munkások, az alsóbb néprétegek, a kiszolgáltatottak, a nehéz sorsúak iránti érdeklődés és szolidaritás a hangsúlyos itt is. „Nincs szakmánk. Melósok vagyunk" – mutatkoznak be az előadás főszereplői. „Kizárólag izommunka. Tedd föl, vedd le, tedd föl, vedd le. Az a dolgunk, hogy leemeljük a vasakat egy kampóról. A kezünkkel dolgozunk. Úgy húsz-harminc tonnát mozgatunk meg naponta. Semmi automatika. Csak tedd föl, vedd le. Tudom, hogy ezt nehéz elhinni – a két mázsától egészen az egy-két kilóig. Ez a munka kihaló félben van: fizikai munka."[2]

1 Studs Terkel (1912–2008) amerikai író és „oral historian", aki számos könyvet írt az amerikai életről hétköznapi emberekkel készített magnetofonbeszélgetések alapján.

2 Az előadás szövegkönyvéből vett idézetek forrását külön nem jelöljük.

Ettől az életformától és az ezt élő emberektől a szöveg mindenféle pátosz lehetőségét megvonja: „Hogy a fenébe lehetne büszke az ember, ha egy hatalmas acélvállalatnál dolgozik? Hogyan lehetnék büszke az olyan hídra, amin sosem fogok keresztülmenni, az olyan ajtóra, amin sose fogok keresztülmenni? Tömegesen termelünk, és sosem látjuk a végét a dolognak." A munka heroizmusa helyett azt hangsúlyozzák a beszélők, hogy munka „kész rabszolgaság", vagy hogy „öszvérnek érzem magam". „A piramisokat is meg kellett építeni. Valakinek dolgozni kell. Piramisok, felhőkarcolók – ezek nem az égből pottyannak, kemény munka van bennük. Az lenne a jó, ha minden épületen lenne egy nagy lemez, amelyiken minden kőműves neve, minden villanyszerelő neve rajta lenne. Amikor az illető arra sétál, odavihetné a fiát, és azt mondhatná: Odassüss! A negyvenötödik emeletet én csináltam... Picasso rámutat a festményeire. Én keményebben dolgoztam világéletemben, mint Picasso, és mire mutathatok rá? Az író rámutathat a könyvére, az kéne, hogy mindenki rámutathasson valamire."

Az önérzet, az önbecsülés igénye máshol is fontos a szövegben: „Valakinek ezt is csinálnia kell. De ha a srácom eljut a college-ba, azt fogom megértetni vele, hogy amikor azt mondom: ezt is csinálni kell valakinek, ezzel nem akarok mást, mint egy kis tiszteletet. Hogy értse meg: az apja is a »valakik« közül való." Ugyanakkor – ennek ellenpontjaként – a vallomás(ok)ban többféle formában előkerül a fizikai munka lélekölő jellege: „Hétkor kezdünk – meséli a munkanapjáról a beszélő. – Az első fél órában megfájdul a karom. Aztán már nem fáj, csak az utolsó fél órában, műszak végén. Héttől fél négyig dolgozom. Fél nyolckor és háromkor fájdul meg a karom. Csak azért imádkozom, hogy sose fásuljak el, mert nagyon is jó, hogy fél nyolckor és háromkor majd' elpusztulok. Tudniillik olyankor tudom, hogy elkezdtem, meg hogy már nem tart soká. Nem akarok elfásulni, pedig furcsa, közben még gondolkodni sincs kedvem. ... Ha magát fölraknám egy rámpára, és fölállítanék egy csúszdát huszonöt kilós krumpliszsákokkal, és még huszonöt ilyen csúszda van maga körül, és ez lenne egész nap a munkája, maga mire gondolna: krumplikra?"

Ehhez az is hozzátartozik, hogy a munkások egymás közt sose a munkáról beszélgetnek. „Kivéve, ha ütődött az illető." Másról esik szó köztük. „Nagyon ritkán politizálunk. Néha gazdasági ügyekről. Megjegyezzük, hogy nehéz idők járnak. Néha a baseballról meg ilyesmikről."

A fizikai munkások sajátos nézőpontjából engednek rálátást a vallomások a társadalom egészére, s adnak – minden osztályöntudatot nélkülöző – önmeghatározást is: „A liberálisok, az értelmiségiek mindig azt hajtogatják, hogy elveszett Byronok, Whitmanek, Rooseveltek, Picassók dolgoznak az építőiparban, az acélgyárakban. Pedig ezt maguk sem hiszik el. Maga szerint mi történne, ha kísérletképp egy évre bevezetnék a húszórás munkahetet. Az a fickó, aki Wallace-ért[3] lelkesedik, holnap esetleg Hitlert akarná feltámasztani. Az a fickó, aki hallott harangozni a légszennyeződésről, holnap esetleg úgy dönt, hogy besétál a General Motorsba, és rákakál az igazgató íróasztalára. Az ember mindenféle

3 George Wallace (1919–1998) amerikai politikus, aki 1963–87 között összesen négy cikluson át volt a déli Alabama kormányzója. 1963-as beiktatása után meghirdette a „szegregáció mindig" programját. 1963 nyarán személyesen próbálta a kapuban elállni a fekete diákok útját, hogy megakadályozza, hogy bejussanak az egyetemre, Kennedy elnök parancsára katonák állították félre. A történtek országosan ismert politikussá tették. Háromszor próbált meg a Demokrata Párt elnökjelöltjévé válni, 1968-ban pedig független jelöltként indult az elnökválasztáson.

fanatizmusra képes, ha ván hozzá ideje. Mindez az időtől függ. Szerintem a gazdag ifjúság azért politizál olyan fanatikusan: van rá idő. Az idő itt a lényeg."

A szűkös (és esetleg növelhető) szabadidőhöz máshol is társadalmi konzekvenciákat társít a beszélő: „Csak a hatalmasok félnek a szabadidőtől. Ez minden országban így van. Az emberek egy százaléka hozza a döntéseket, úgy öt százalék van a kultúrában meg a politikában. Másik tizenöt százalék írja a drámákat, csinálja a tv-műsort és így tovább. Szerintem ez a húsz százalék majd betojik félelmében, hogy a többi nyolcvan százalék esetleg máshogy gondolkodik."

A 60-as évek végén született vallomások a munkások nézőpontjából szólnak hozzá Amerika korabeli legnagyobb társadalmi problémájához, a faji kérdéshez is: „A fekete melós társaimat nem tudom utálni. De a fekete értelmiséget ki nem állhatom. Persze a fehéret se. Nem bírom elviselni a fekete tüntetőt, aki háromszáz éves rabszolgaságról ordibál, miközben nekem recseg a gerincem a melótól. Egyet tudok az ilyen embernek mondani: ugyanazon az ültetvényen dolgozunk, úgyhogy szállj le rólam."

Az amerikai vasmunkás(ok) vallomásainak ez az a pontja, amelyben a legtöbb áthallás teremtődik a korabeli magyar viszonyokra. Ezek azok a kérdések – van-e valódi munkáshatalom, kik igazgatják a társadalmat a munkások nevében –, amelyek az Orfeo korábbi működésében, illetve az *Etoile* című előadásban is megfogalmazódtak. Minderről így beszél a *Vasmunkások*: „Nem arról van szó, hogy a melósok ostobák. Csak fáradtak. El tudja képzelni, hogy a munkások valami kiránduláson Marxról vitatkoznak? Ma egész máshogy forog a világ. Nem is tudom, mi ez. A nagyszervezők, miközben a munkásokat szervezték, elfeledkeztek a munkásokról, csak a szervezés volt a mániájuk. Éppúgy beolvadtak a rendszerbe, mint azok a vállalatok, amelyek ellen hadakoztak."

„A kommunisták mindig azt beszélik, hogy a munkásokért vannak, de ahogy övék lesz az ország, tele lesz olyan emberekkel, akik ódákat zengenek a traktorokhoz. Meg arról zengedeznek, hogy mennyire imádják a gyárat. Ez valahogy nem megy a fejembe. Ezért nem vagyok kommunista. A kommunizmus az értelmiségiek utópiája, nem az enyém. Én például nem tudnék énekelni egy traktornak. Vagy az acélnak. Trallala-trallala, tied vagyok, továbbítom nehéz acél, légy enyém. Nem, ebből nem kérek."

A politikus-ellenességet az amerikai viszonyok kontextusában fogalmazza meg a szöveg: „McCarthy jól gondolta, amikor azt mondta, hogy csak művelt emberek fognak rá szavazni[4]. Ez így van. Azért nincs fegyverem, mert ha volna, biztos elsülne a kezemben. Hirtelen ember vagyok. De ha McCarthyt elnöknek választanák, megvenném ezt a fegyvert. Mert tudnám, hogy az értelmiségiek át akarják venni a hatalmat. Ha az értelmiségiek kezdik irányítani ezt a rohadt világot... Nézze, most csak azt hiszem magamról, hogy öszvér vagyok. De ha McCarthy vagy valaki hozzá hasonló lenne az Egyesült Államok elnöke, akkor már tudnám is, hogy az vagyok. Ami nagy különbség, hát ezért kapálódzom ellenük."

Az előadást figyelő III/III-as ügynökben ezek a vonatkozások keltették a legnagyobb visszhangot, különösen azért, mert az előadást követő beszélgetés fel is hívta rájuk a figyelmet: „Az előadás után az előadók elmondták, hogy... nekünk [mármint az egyetemistáknak] azért ezt mutatták be, mert kevésbé ismerjük a valóságot, nem érzékeljük, s nem is érzékelhetjük soha, – hiszen a munkásoktól elidegenedett értelmiség leszünk, – a munkásosztály mai helyzetét."

4 Eugene McCarthy az 1968-as elnökválasztás egyik demokrata elnökjelöltje. Végül nem ő, hanem Hubert Humphrey (Johnson alelnöke) lett a Demokrata Párt elnökjelöltje az 1968-as elnökválasztáson, amelyet Richard Nixon nyert meg.

A jelentés szerint az együttes tagjai más előadásukra is felhívták a jelenlévők figyelmét: „A vita után – azt hiszem elég szimpatikusnak érezve a légkört – mondták, március 20-án a Duna Cipőgyár Művelődési Házában lesz előadásuk, ahol ennél sokkal jobb darabot adnak elő. »Vurstli«, amelyet ide azért mégsem akartak elhozni."

Az ügynök az előadást követő vitával kapcsolatban megjegyzi, hogy „az együttesbeliek jól felkészült, a szavakkal igen jól bánó emberek, akik ritka kivételtől eltekintve mesterien játszottak kétértelműen a szavaikkal." „Ritka kivételként" egy-két elszólást említ: például „az egyik zenész (kb. 190 cm magas, fekete hajú és körszakállt viselt[5]) a végén, amikor már mindenki előtt világossá tették, hogy miről szól a darab, megint megszólalt: »nekem a legnagyobb probléma az, hogy nálunk a munkásokat kizs...« Itt elharapta a kizsákmányolás szót. Illetve elidegenítik tulajdonuktól, ami nem is az övék."

A másik elszólás az lehetett, amikor a szereplők egyike egy félmondatban így szólt: „ha valaki nem látta, hogy ez itt s ma történt, akkor kár vitatkozni." Ezután a csoport vezetője gyorsan átvette tőle a szót. Mint ők kifejtették, alig van a fizikai munkások között különbség a világon, s ezt mindenki látja. A vezetés teljesen különálló érdekeket képvisel „Amerikában", és csak a saját jólétét keresi. Mint mondták, „ez a darab azért nem szólhat Magyarországról, mert hogy nálunk egy munkásnak színes televíziója legyen, az vicc." „Azért sem szólhat rólunk, mert nálunk a 20 órás munkahét olyan nonszensz a fejlettségi fokunkon, amiről beszélni sem érdemes."

A III/III-as ügynök a következő kulcsmondatokban foglalta össze az előadás mondanivalóját: „az értelmiség, mint elidegenedett új osztály", „a munkásosztály kizsákmányolása", „rossz életszínvonalunk", „az ország vezetésének elidegenedése a tömegektől", illetve ehhez hasonló ellenséges beállítottságú nézetek." Ezért rögtön értékeli is az együttes tevékenységét: „E műsoruk munkások környezetében előadva, az ő felkészültségükkel, gördülékeny vitatkozó stílusukkal együtt igen veszélyes lehet, hisz még nálunk sem tudták a megfelelő helyére rakni."

Értékelésével nyilván megbízói is egyetértettek, hisz a következő megjegyzést fűzték a jelentéshez: „A fenti együttest a BM III/III-4. Osztály tartja feldolgozás alatt. Műsoraikon többségében olyan művek szerepelnek, melyek tartalmuknál fogva káros politikai hatást eredményezhet a műsorukon résztvevő fiatalokra."

Források:

RIPORTER fedőnevű ügynök jelentése. Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára M-37297

TERKEL, Studs: *Vasmunkások.* Az előadás szövegkönyve. Kézirat.

5 Valószínűleg Szőke Szabolcsról van szó.

A NEHEZEBB VAS

Fodor Tamás 1973-ban – a Stúdió „K" önállóvá válása után – először az amerikai Vasmunkások életéről szóló riport alapján készített előadást. Ezzel párhuzamosan született (Petőfi radikális írásaiból) a Szélmalomharc. A következő évben Beremányi Géza szövegének inspirációjára készült a Bankett című előadás, amely igazából soha nem került a Stúdió „K" repertoárjára.

– Hogy kezdte az önállóvá vált Stúdió „K" a munkát?

– Úgy, hogy folytatta, amit addig csinált. Mint mondtam, '73-ban volt a Petőfi-évforduló, és arra csináltunk egy másik Petőfi-műsort is, a *Szélmalomharc*ot. Ennek azt a címet is adhattuk volna, hogy Petőfi prózában. Ez az előadás is a forradalom kérdését járta körül, ugyanúgy, mint a *Szüret*. Hogy vajon véget ért-e azáltal a forradalom, hogy valaki magához ragadta végleg a hatalmat, és ezt a népre hivatkozva gyakorolja. Petőfinek volt egy radikális korszaka, amikor efféle kérdéseket feszegetett. Ennek megfelelően ismét annak az értelmiséginek az attitűdjét próbáltam faggatni, akit ugyan rengeteg csalódás ér, mégis megy előre.

Tehát az előadás Petőfi bukását, a népben való csalódását járta körül. Elsősorban azt, amiről a *Forradalom* című versében ír: „Odahagytak atyáid, o nemzet, o nép! / Csak azért szakitád le bilincseidet, / Hogy ujabb nehezebb vas emésszе kezed." Ez volt az alapállásunk, a nehezebb vas. És ennek megfelelően egy drámai irodalmi estet csináltunk, amiben a témát körüljáró versek mellett szerepelt próza is. Elsősorban Petőfi levelezéséből válogattunk, ami jóval radikálisabbnak bizonyult. Ez az anyag alkalmasnak tűnt arra, hogy minden díszlet nélkül, leülősen, egymásnak adva a szót beszéljünk. Ez a társulat belső fejlesztését is szolgálta, például próbálta megtanítani a színészeknek azt, hogy mit jelent jambikusan beszélni. Ugyanakkor szerettük volna maivá tenni Petőfi gondolatait. Azt éreztem, hogy errefelé kell a professzionizmus irányába menni.

Ezzel párhuzamosan volt még egy másik műsorunk is, a *Vasmunkások*. Ezt is a Duna Művelődési Házban mutattuk be, és szintén társulatfejlesztési célokat szolgált. Ez Studs Terkel riportkönyvére épült, amelyben amerikai vasmunkások a saját sorsukról meséltek... Akkoriban kezdődött el a valóságos beszédnek az irodalomba való beemelése, riportregények jelentek meg, nálunk elindult a *Magyarország felfedezése* című szociográfia sorozat, amelyben valóságos emberek többé-kevésbé a valóságról beszéltek. Ezek az emberek más hangsúlyokkal, más mondatszerkesztéssel szólaltak meg, mint általában a drámai hősök.

Szerettem volna beemelni a színházi nyelvbe ezt a valóságos beszédet, a valóságos gesztusokat, hogy hogyan fogja át mondatok sokaságát ez az „érdekbeszéd". Például hogyan szólalnék meg, ha én lennék a vasmunkás, abban az időpontban kizsákmányolva vagy éppen munkámat elvesztve...

Egyébként érdekes lenne ma feleleveníteni ezt az előadást, mert az utcai beszédben – buszon, villamoson – ma tökéletesen hasonlókat hallok, csak most egy jobboldali megoldással fűszerezve. Valószínűleg ez lesz a jövő politikája. Ezt csak zárójelben jegyzem meg: pillanatnyilag ezeket a radikális kérdésfelvetéseket a jobboldal sajátítja ki magának, és egy másik ideológiával önti le. Ahogy utazik az ember a tömegközlekedési járműveken – ezeket az érveléseket hallja. Olyan ellenzéki attitűd alakult ki mára, amely sem a liberális, sem a baloldali vagy szocialista ellenzéket nem fogja erősíteni. Ellenkezőleg: a jobboldalit. De ezt csak zárójelben mondom. Ez azt jelenti, hogy az elégedetlenség ma egyre növekszik, és érdekes lenne megvizsgálni, hogy ez a '73-as előadás ma mitől lenne újra aktuális.

De úgy gondolom, vállalható az, amit akkoriban gondoltunk a költői szerepről, a művész szerepéről és a népről. És vállalható az a fajta gondolkodási technika is, amit a valóságos emberek a riportokban, interjúkban elmondtak. És ahogy elmondták, annak a szerkezetét érdemes volt megtanulni. Attól fogva máshogy kezdtek el beszélni a Stúdió „K" tagjai... Már addig is érdekelte őket a valóság, de ez egy következő ütemet jelentett.

– Tehát egyrészt a költészeti nyelvvel, másrészt a hétköznapi nyelvvel foglalkoztatok?

– Igen, de ezután elindultunk egy másik irányba, ahol ezt a kettőt szintetizálni lehetett. Ez pedig egy kicsit szatirikusabb forma volt. A *Műdal* című Beremányi-prózából indultunk ki, ami az *Élet és Irodalom*ban jelent meg. Ebben már a Beremányi-féle dalnyelv jelenik meg, nem véletlenül fordult ő aztán a népdal-műdal felé. A *Műdal*ban volt valami abból, amit a Cseh Tamás-féle dalokban is lehet látni, hogy a Beremányi-próza mindig is valamilyen persziflázsra épül. Úgyhogy nagy röhögések között olvastuk az ÉS-ben megjelent szöveget. Ez adott ihletet az előadáshoz. Így hát elkezdtünk Gézával dolgozni. De épp csak az ötletet vettük tőle, és beszélgettünk erről-arról. Végül tulajdonképpen egy etűdsor született.

Végeredményben egy ironikus folklór előadás állt össze belőle. Úgy emlékszem, a Duna Művelődési Ház igazgatója, Hlatkyné egyszer nehezményezte, hogy nem foglalkozunk a népművészettel. Elkészítettük hát a *Bankett*et. A cím arra utal, hogy maga a produkció az ünnep és a hétköznapok elkülönülésére épült. Ha jól emlékszem, a témája is valami esküvő vagy bankett lehetett. Tele volt metaforával az előadás. Különféle népi kellékeket is szerepeltettünk, szitát meg ilyesmit. Soha nem autentikusan népit akartunk csinálni, hanem megnézni például azt, hogy a nagy szitában vagy a rostában – ebben a keretben, ebben a negatív formában – hogyan létezik az üresség. Mindig többféle képzőművészeti és zenei vonatkozása volt ezeknek az előadásoknak. Nagyon nehezen tudnám rekonstruálni a történetet, de talán volt benne valami pici történet is.

– Ki volt a főszereplő?

– Főszereplője nem volt... mindig az a férfi volt az, akinek a hátán volt a nő, és így tovább. Volt egy álló motor is a színpadon. Először Oszkay Csaba ült rajta, ő kezdett a darabban próbálni, és egy-két előadást játszott is, de elvitték katonának, így nem maradt reper-

toáron a *Bankett*. Pedig nagyon sok szép dolog volt benne. Gaál Erzsi igazából itt talált magára, ebben játszotta a fehérruhás lányt, akinek a figurájából már elhagytuk a szöveget.

Igazából a színészi megoldások tették ki a darabot, ezek inspirálták az előadást, tehát a valóságot maga a színészet emelte költészetté. Persze ez így önmagában nem lehetett műalkotás vagy műegész, de azok a részletek, amelyek megjelentek benne, abszolút vállalhatók voltak. Azt tudnám mondani, hogy a *Bankett* valami olyasmi volt, mint ami mostanában lilában megjelenik az alternatív színházakban.

– Hogy érted, hogy lilában? Miből állt a ti előadásotok? Volt benne szöveg?

– Volt benne szöveg, dal is volt benne és ballada is. Színpadi balladának neveztük el. Nem tudom igazából leírni, hogy mi történt benne. Vannak erről kritikák, azokat kellene megkeresni. Ez valóban kollektív alkotás volt, a népköltészetből, tradíciókból a szereplők gyűjtötték a szövegek és rítusok javarészét. A pilisborosjenői ház könyvtárszobájában készült hozzá sok-sok egyéni és csoportos improvizáció. Legalább annyira lehetett pszichodráma (különös tekintettel a Gaál Erzsihez kapcsolható szerelmi viszonyokra), mint a „minden egész eltörött" aktuális és történelmi érzésének dramatikus kifejeződése, azaz ballada.

1974 decemberében Pécsett mutattuk be a *Bankett*et, de akkor még nem volt kész az előadás, elég gyatrán szerepeltünk vele. Aztán '75 januárjában játszottuk a Fővárosi Művelődési Ház körtermében is, de ott is legfeljebb ötször, mégis jelentek meg róla kritikák, amik nagyon jók voltak.

– Hogyhogy Pécsett tartottátok a Bankett bemutatóját?

– Azt történt, hogy a Malgotékkal, a bábosokkal való szakítás után kerestem azt a közösséget, ahová integrálódni tudnánk. Ezt a velem egykorú rendezők csoportjaiban véltem fölfedezni. Így '74-ben létrehoztunk egy ún. konföderációt, ami aztán nem bizonyult életképesnek. A velem egykorú rendezők a következők voltak: Bagossy László, a mostani sikeres rendező papája, ő Mágocson csinált egy *Mockinpott ur*at. Vele azután nem alakult ki szoros kapcsolat, de ő is '42-ben született, akárcsak én. Szintén '42-esek voltak Bucz Hunor[1] és Paál Isti, valamint Lengyel Pali, akinek akkor Miskolcon volt egy csoportja. Velük próbáltunk meg valamiféle együttműködést kialakítani. Ezen felül kerestem a kapcsolatot a Najmányiék társaságával: Najmányival, Rajk Lacival, Magos Gyurival[2]. Ez

1 Bucz Hunor (1942) Debrecenben szerzett magyar–történelem szakos diplomát 1973-ban. 1969-ben alapította a Térszínházat, amelynek vezetője, rendezője.

2 Najmányi László (1949–2020) a 70-es évek magyar avantgárd művészetének kiemelkedő képviselője. Író, képzőművész, díszlettervező, film- és színházrendező. Legismertebb munkái *A császár üzenete* című filmje és a Kovács István Stúdió színházi kísérletei. A csoport előadásainak kisebb része közös alkotás volt, nagyobb részének Najmányi László ötletei, szövegkönyvei és forgatókönyvei jelentették az alapot, amelyet többnyire próbák nélkül, az előre felvett, magnóról bejátszott narrátorhanghoz igazodva adtak elő. Ekkoriban alapvetően a demagógia, a hazugság és az igazság kérdései foglalkoztatták Najmányit, „mint például a manipuláció, valamint az, hogy hogyan lehet úgy színházat csinálni, hogy ne kelljen betanulni szöveget, hogy az ne művészkedés, hanem megtörtént jelenlét legyen" – mondta egy 1997-es interjúban. 1978-ban az itthoni zaklatások elől előbb Franciaországba, majd Kanadába menekült. 1985–96 között New Yorkban élt és dolgozott. ▶

egy rendkívül avantgárd társaság volt. Úgy terveztük, hogy megnézzük egymás dolgait és beszélgetünk róla. Aztán Pilisborosjenőn egyszer-kétszer sikerült is efféle találkozót szervezni, de a földrajzi távolságok legyőzhetetlennek bizonyultak, és egyáltalán nem lehetett egyeztetni a tervezett közös önképzést. Pedig nagyon szerettünk volna a kortárs és az avantgárd társművészetek felé is nyitni. A megtartott találkozók egynapos összejövetelek voltak, de nem tartott sokáig a lendület. Ennek a konföderációnak keretében mentünk le id. Bagossy László meghívására Pécsre, és játszottuk el a *Bankett*et. Később az Illés együttes (különösen Bródy János) pártfogásával játszhattunk az FMH-ban mint Stúdió „K". 1975 januárjában itt is bemutattuk a *Bankett*et.

Rajk László (1949–2019) az 1949-ben koncepciós perben elítélt és kivégzett belügyminiszter fia. Anyjától is elszakítva éveken át élt Kovács István néven egy kommunista gyerekotthonban. A BME építészmérnöki karán szerzett diplomát 1972-ben. Az avantgárd művészeti mozgalmakon keresztül került kapcsolatba a Kádár-kor demokratikus ellenzékével, amelynek kezdetektől tagja volt. 1981-ben Demszky Gáborral és Nagy Jenővel alapította meg az AB Független Kiadót, lakásán működtette a szamizdatok terjesztésével foglalkozó „Rajk-butik"-ot.
Magos György (1949) 1971-től 1993-ig dolgozott a rádióban mint dramaturg és rendező. Több mint kétszáz rádiójáték, dráma- és regényadaptáció felvétele fűződik a nevéhez.

„A MAGYAROKNAK NEHÉZ SORÁT?"

1974. december 7-én mutatta be a Stúdió „K" Pécsett a Bankett című előadásukat, amelynek az asszociatív színpadi ballada alcímet adták. A kollektív alkotás Beremányi Géza ötlete nyomán született számos folklór elemre építve. (Az előadást 1975. január 11-én Budapesten, a Fővárosi Művelődési Házban is bemutatták.)

„Bankettre hivatalos a színházművészeti csemegéket kedvelő pécsi közönség szombaton este a Doktor Sándor Művelődési Házba. A Budapesti Stúdió K színházi alkotóközösség invitálta [őket] falragaszokkal és meghívókkal" – kezdődik a *Dunántúl Napló* írása, amely az egyetlen fennmaradt kritika a bemutatóról.

A cikk szerzője, Földessy Dénes úgy látja, „hogy a korszerű színházi nyelv kutatásában az amatőr színjátszás jó lépéssel előbbre jutott, mint az eszmeileg gondozottabb hivatásos színművészet". Ez ebben az előadásban is megfigyelhető, hisz „a feltételes reflex és a beszéd közötti jelzőtartomány, a csendek, sóhajok, a mozgásritmus beszédnél is kifejezőbb rendszere [az], amelyet a Stúdió K együttes oly nagyszerűen alkalmaz". Bár azt is megjegyzi, hogy „nagyszerű, izgalmas formában bizonytalan tartalmat" közvetítenek („csodálatos, művészi szervízben híg szellemi táplálékot").

Földessy Dénes tartalmi kifogásait nem igen érteni (legalábbis mai nézőpontból nem). Főleg azzal van problémája, hogy „a különböző társadalmak közt nem sok különbséget látó világnézet"-et sugall az előadás. Ebből a szempontból próbálja számba venni az előadás szereplőit is, és valamit visszaadni a színpadon látható történésekből. „A mai társadalmi szerkezetben sajátos az agronómus egy primitív lelkületű cigánnyal, az első világháborús rokkant katona egy igénytelen traktoristával, aztán mindnyájuk mellett egy nagyon elvont női alakkal – mindezzel valami társadalmon kívüli és társadalmon túli megfoghatatlan közösséget gyűjtöttek össze." (Földessy)

Hogy milyen társadalmi kontextusba és milyen történelmi korszakba helyezhetők a látottak, az talán az előadás más nézőinek is problémát jelenthetett. Meg az is, hogy mi rakható össze az előadásban látható furcsa eseménysorból. Legalábbis ez derül ki a Molnár Gál Péter által elmondottakból, akit Fodor Tamás hívott meg a *Bankett* egyik előadására, a Fővárosi Művelődési Házba. Luzsnyánszky (MGP) „idő hiánya miatt nem írt jelentést", hanem szóban tájékoztatta tartótisztjét. „Az előadást követő héten meghívták Pilisborosjenőre – »a házukba« – egy kollektív beszélgetésre, amin Fodor Tamás és a színjátszók vettek részt… Az Orfeosok [sic!] kikérték véleményét az új darabjukról, és

itt döbbent rá, hogy már alig emlékszik valamire belőle, ezért egy általános »szöveget« igyekezett mondani. Ilyent pld.: a cselekmény vonalvezetése milyen időből indul és jut el napjainkig. Ezt Fodor megtorpedózta rögtön azzal, hogy pont fordítva értelmezték, mert a máből indítottak, mert őket a jelenkor problémái érdeklik, úgyszintén a nézőket is." (Fonyódi 165.)

Az ügynökjelentésből az derül ki, hogy Molnár Gálban alig néhány mozzanat maradt meg az előadásból, de ezeknek a motívumoknak a felidézése sem segít neki abban, hogy a látottakat értelmezze: „A darabban látható volt egy lány, aki egy mézeskalács szívet tart a kezében és a benne elhelyezett tükördarabból vezető fénysugárral pásztázza a nézőközönséget, míg egy kiválasztott személynél megállt. [Molnár Gál] Nem tudta megfelelően értelmezni ezt az asszociációt, mert ez szimbolizálhatta a párválasztást, a segítségkérést, az igaz ember keresését stb. Ezt a motívumot a beszélgetés során sem tették egyértelműen érthetővé, ezért – véleménye szerint – mert mint eddig bemutatott darabjaik, bizonyos cselekmények értelmezését, a mondanivaló eldöntését a nézőközönségre bízzák, illetve gondolkodásra késztetik." (Fonyódi 165.)

A *Dunántúli Napló* munkatársa megpróbál átfogó jelentést adni az előadásnak, amihez kapcsolódóan a tartalmi kifogásait is megfogalmazhatja: „a mű arról szól, hogy ezek az egymáshoz nem illő figurák hogyan élik ki magukat. És a bankettről szép, misztikus, balladisztikus mozgásokkal az örök szegénység árad, egy sárélet reménytelensége. Kitörni is csak primitív hangulatokkal és igényekkel törnek ki, és sehol nincs bennük a társas emberi élet legéltetőbb és legértékesebb eleme: a mindennapok forradalmisága." (Földessy)

Utólag nem nehéz megérteni, hogy a Stúdió „K" előadásáról az újságírónak miért éppen a Király István által meghirdetett „mindennapok forradalmisága" juthatott eszébe mint hiányolt eszmei tartalom. A fogalom bevezetésére Király épp akkoriban tett kísérletet. 1973-ban jelent meg két folytatásban a *Kortárs*ban azonos című cikke, amelyben többek között Lenint idézi célkitűzésként: „Kevesebb dagályos frázist, több egyszerű, hétköznapi munkát." Konkrétabban megfogalmazva: „Adódhat … olyan helyzet, mikor épp a kiélező, szélsőséges forma, a radikális tett félresiklató, mivel árt az ügynek, s a látszólag szürke, mindennapi kicsiny, jeltelen cselekvés a tényleg forradalmi, mert az előre visz." (Király 1791–2) „Király meglehetősen bornírt koncepciója nem nyújthatott vonzó perspektívát a rendszer forradalmi örökségét vagy alapjait komolyan vevő kommunista értelmiségieknek, politikai funkciója azonban világos volt: ki kellett fogni a hazai szélsőbalosok – egyfelől a Mao, Fidel és társai, főként Che világa, a »forradalmi napsütés« forrósága után vágyódó fiatalok, másrészt a Sztálin és Rákosi után nosztalgiázó öregfiúk – vitorlájából a szelet." (Havasréti 1082)

A *Bankett* valóban nehezen értelmezhető előadás. Az lehetett a korabeli nézők számára is, a máből visszanézve pedig szinte lehetetlen valódi karakterének felidézése. A dalokat, mozgásokat, nonverbális jelzéseket használó játék alig kínál egyértelmű támpontokat. A darab – ahogy az alcíme is ígéri – alapvetően az asszociációra épül. Nincs benne történet, a színpadi események különféle népszokásokat és falusi helyzeteket idéznek fel. A szereplők nem tekinthetők egyedi figuráknak, személyiségük nincs kibontva, inkább általános típusoknak vagy elvont figuráknak tűnnek. Ráadásul a magyar hagyományoknak nem is azonos idősíkján léteznek, így szüntelen „időutazást" is jelent együttes felbukkanásuk.

Ezért nemcsak Molnár Gál Péternek okozott gondot, hogy datálja az előadást, hanem a *Dunántúli Napló* újságírója is bizonytalan ebben: „talán az ötvenes évekről szól" a darab. (Földessy) A szövegkönyvet[1] olvasva inkább a történések időtlenségét érezzük, amelyben a magyar múlt különféle rétegei idéződnek fel, egészen az archaikusig, amelyet a népi hagyományok őriznek. Azonban magából a szövegből nem derül ki, hogy mindezt mennyire kell komolyan venni, vagy épp ellenkezőleg: mennyire van szó iróniáról, ahogy ezek felidéződnek. A visszaemlékezők szerint az előadásnak számos groteszk, bohócos részlete volt, amiből következtetve az ironikus közelítésmód tűnik valószínűbbnek, miközben az eseményeknek számos tragikus mozzanata is van.

Hol az asszony?

A *Bankett* egy kocsmai képpel kezdődik. A Hegedűs (Szőke Szabolcs) lassú keringőt játszik, a Betyár táncol, miközben az Agronómus szónokol, a világ átalakításának szocialista jelszavait idézi (az 50-es évekét éppúgy, mint a jelenkori helyzetet): „elérjük, lehagyjuk, áthágjuk, felszántjuk, bevetjük, aratjuk... minden hátrányt meghaladunk. ... S ami a termelékenységre ráhat, / itt vannak a melléküzemágak, / s ha nem is mindig vetnek gátat / fiaink városba áramlásának, / de mi hasznot mindazok adnak, / talán élét veszik a folyamatnak."

Közben az Obsitos (Székely B. Miklós) egy magnóba énekel: „Hej, Dunáról fúj a szél, / szegény embert mindig ér..." De az Agronómus tovább szónokol: „S hogy szilárdítsuk a gátat, / építünk egy kultúrházat, / s amint tető alá kerül, / méltón szolgálhat majd helyül, vetélkedőnek s táncnak, / színpadot kap a tánccsoportunk, / s a könyvtárról kell még szólnunk." S miközben tovább szól a hegedű és az Obsitos éneke is, azt Agronómus így folytatja: „importálunk, exportálunk, s maximumra emelkedik az egy főre eső..."

Ekkor a Traktoros becsavar egy dróton lógó égőt, s hirtelen fény önti el a termet. A Legény (Madarász György) játszani kezd egy csellón, a többiek odafigyelnek rá. A Traktoros kezébe veszi a gyertyát és egy szódásüveget, és keresgélni kezd. „Hol az asszony?" – kérdezi többször is.

Majd nyílik a főajtó, bejön a Lány (Gaál Erzsébet), a vállán katonaláda, fekete köpeny. A közönség felé indul, de amikor nem tud továbbmenni, meglátja a társaságot. Sóhajt. Maga elé teszi a ládát, üres tekintettel oldalra néz. „Énekelj nekik" – mondja a Traktoros, de a Lány nem mozdul. Az Obsitos és az Agronómus tálcaként emelve a magnót és egy írógépet visz felé tükörmozgásban.

Az Agronómus számolni kezd: 1, 2, 3. 4..., az Obsitos táncba fog: „Egy, kettő, három, négy, / Hát te pajtás hová mégy? / Elmegyek én pipáér. / Gyere vissza, gyere hát / adok neked egy marék gesztenyét, / Vegyél rajta condrát, / Takard el a Jutkát. / Jutka érte bort ád." Az Obsitos igyekszik megszolgálni a beígért bort, de aztán a megalázó helyzetét érezve többször abba akarja hagyni a táncot: „Bort adok a kocsisnak / Kocsis nekem trágyát ad / Trágyát adom földemnek / Földem nekem búzát ad / Búzát adom molnárnak / Molnár nekem lisztet ád / Lisztet adom nénémnek / néném nekem cipót ád / Cipót adom úrnak / Úr érte botot ád / Botot ád, botot ád." Az Obsitos begerjed, és egy köhögőroham belé-

1 Az előadás rekonstrukciója alapvetően a szövegkönyvre épül. Ezt a későbbiekben külön nem jelezzük.

fojtja a szót. Az Agronómus próbája menteni a helyzetet: „Mégis élet az élet! Csak azért is gyöngyélet az élet! Erre iszunk!" És mindketten leülnek, inni kezdenek.

A beállt csendben a Traktoros megkerüli az asztalt (kezében a gyertya és a szódásüveg), letérdel a Lány elé, a szemébe néz, és lassan mondja: „Énekelj nekik!" A Lány zavartan magához öleli a ládát, megkerül az asztalt, majd ráteszi a ládát. „Te akartad" – mondja, és felnyitja a ládát. Férfias sírás hallik belőle. Lecsukja a láda fedelét. Csönd.

A Legény az asztalhoz lép, és tölt magának. Ezt hallva a Lány az ajtóhoz menekül, próbálja kitaszítani. Nem megy. Leteszi a ládát, keresi a kijáratot, dörömböl. Elfárad. Majd kacéran a vállára veti a kendőt és az előtérbe jön. Énekelni kezd: „Virradatkor kél a nap / Estelente alkonyul / Hajnalom még bíborulván / Szurokéjben aláhull." A Traktoros felismeri a verset, és kétségbeesetten mondja a Lánynak: „Ne ezt!" De a Lány tovább énekel: „A láng, ha kioltották / Többé nem világít / Tűzajkam csókod oltotta / És mindig fölparázslik." A Taktoros közben üti a földet, mert nem akarja a dalt hallani. A Lány hátat fordít neki. Ő az asztalt kezdi verni a vers ritmusára. Aztán elfárad, magára teríti a fekete kendőt. Csönd.

A Legény a földre önti a bort, erre a Lány nekivadulva üt szét az emberek között a fekete kendővel. Közben énekel: „Föld rontó lelke pusztulj / Tünj el innen földnek átka / Fekete kísértet tisztulj, pusztulj / Tágulj tőlem mocskos erő." Aztán kifárad ismét a Lány, kezében a lógó fekete lepel. Fehér ingvállban áll az előtér közepén. A csöndben a Betyár lassan felemeli a poharát és szétroppantja.

A menyegző

Az Obsitos kezében egy nagy szita, benne pénz. Megrázza: „Eladó a menyasszony!" Tánc kezdődik, Lassú lépegetős, majd legényes, miközben a szita körbejár. Mikor a Lányhoz kerül, az gyors táncba kezd. Megfürdeti az arcát a pénzben, ami szétgurul. A többiek szedegetik, közben mormolnak, majd a kezükben rázogatják: „Örök Isten tisztaság... / Örök Isten búza tiszta / Örök Isten borsó tiszta / Ti búzamagként pörgők / Borsómagként gyöngyözők / Hangosan hívogatók / Vérparazsat nyeldesők..."

A Traktoros duhaj kedvében felemeli az asztallapot, tálcaként egyensúlyozva hozza az előtérbe. Majd hirtelen nehéznek érzi, megroppan, meggörnyed, letérdel alatta. A deszka a hátára feszül. Ekkor megszólal a Legény csellója, és egy szerelmi dalt játszik. Csak ezt hallani és a pénzcsörgést. A Lány az asztalra teszi az üres szitát. Aztán megmossa az arcát, megtörli kendővel. A kendőt és a szitát a Legényhez viszi, letérdel elé, a Legény megmossa az arcát az üres szitában. A nyakán lévő mézeskalács szívet leoldja, odaadja a Lánynak, aki a szitába teszi. A Legény a szív fekete szalagját a csellóra köti. Játszani kezd. Mire megszólal a Traktoros az asztallap alól, hangja messziről jön: „Lucát hoztam kéteknek / Vas legyen a fazékjok / Cin legyen a tányérjok / Ólom legyen kanalok / Borja legyen tehenjek / Csikózzon meg a lovok / Fiazzon meg az asszonyok." Közben lassan emelkedik, majd a dal végén ledobja magáról az asztallapot.

Ezzel kezdetét veszi a Luca napi leánykérés. A Lány hátraszalad az ajtóhoz és kirohan. Négy maskara jelenik meg az asztal két bakja körül. Az Obsitost palacsintasütővel és fakanállal, a Hegedűst két fedővel, a Betyárt vödörrel és fakanállal, az Agronómust kis szitával látjuk. Körülveszik az asztallapot, a Traktoros dörömböl az ajtón, a Legény a ládára hajtja a fejét. Csönd.

A Traktoros kinyitja az ajtót, és ott áll a lány fehér menyasszonyi ruhában, nagyszitával, terhesen. Mindketten előre jönnek. A Traktoros kiveszi az Agronómus kezéből a kis szitát, és a lány fejére teszi. Erre a mozdulatra a Legény belehajtja a fejét a ládába, és sírni kezd. Közben a keze a cselló fekete szalagját éri. A Traktoros hátrálni kezd a közönség felé, tapsol, majd legényes bokázásba, énekelésbe kezd: „Luca-Luca, kity-kony / tojjanak a tikjok". „Lity-loty, kit-koty" – felelnek rá a többiek. Aztán a Betyár következik: „A ti lányotoknak akkora segge legyen, mint a kemence szája." „Lity-loty, kit-koty" – válaszolja rá a kórus. „Úgy megájjon a maguk fejszéjük a nyelibe, mint az én tököm-pöcsöm a helibe" – halljuk az Obsitostól. Erre ismét a kórus válaszol: „Lity-loty, kit-koty".

Aztán a maskarák a pogány zeneszerszámokat bedobálják a Lány kezében lévő nagyszitába. A Traktoros ezt elveszi tőle, a feje fölé emelve kitáncol az ajtón. A többiek az asztallappal együtt felteszik a Lányt az asztal bakjaira, közben a Legény kontrázik a csellón. Amikor a többiek meghallják az egyre vadabbul játszó Legényt, átbújnak az asztal alatt, mint a kutyák. A Hegedűs a Legény mögé áll, mire az Agronómus és a Betyár kicserélik őket kettejüket. Majd az az Agronómus és a Betyár táncoltatni kezdi az élettelen Legényt. Az előtér jobb oldalán elengedik, elétérdelnek, az Obsitos rálöki a kezükre a Legényt, majd rácsap a fenekére a seprűvel. Elhallgat a zene.

„Erre iszunk" – mondja az Agronómus. A Legény bizonytalanul áll, a Betyár poharat ad a kezébe, az Agronómus tölt neki. Mindenki kezébe pohár kerül. Csönd. A Legény hirtelen mozdulattal ráönti a Lányra a bort, aki – mintha gyomorszájon vágták volna – meggörnyed, aztán kiegyenesedik. Fejéről lehull a pénzes szita. A Legény villámgyorsan szedegeti a pénzt, majd fekete lepelbe burkolódzik. Gurul a földön, szájában az obulus. A Lány ruháján vörös lé csorog le, a többiek – a maszkokat levéve – érdeklődéssel nézik a nem várt eseményt.

„Szabad-e betlehemezni"

Kintről felberreg egy motor, nyílik az ajtó, és a Traktoros hajt be a motorral, megkerüli az asztalt. A Lány a nyergen áll. „Mindenki a vendégem" – kiáltja a Traktoros. Az Agronómus táncolni kezd, az Obsitos és a Betyár felteszi a Legényt az asztalra. A Traktoros és a Lány lassan forgatja a felfordított motor kerekét. A Betyár brácsázik, közben énekel: „Olcsó mán a pásztor / Nincsen becsületi / A nagygazdák előtt / Mind huncut a nevi..." Az Obsitos haptákba áll egy seprűvel, majd merev katonai mozdulatokat végez egy helyben. Az Agronómus befejezi táncát a Betyár dalának végére, amit egyre inkább elnyom a Hegedűs marsdobolása. A Betyár a brácsára köti a fekete szalagot, majd a nyakába köti a fekete leplet.

Az Agronómus kiveszi a kezéből a hangszert, majd magasba emeli a Betyárt. Láthatóvá válik a halott Legény. A Traktoros és a Lány énekkel idézik fel a Betyár alakját: „Én vagyok az, aki nem jó / ajtó-ajtó nyitogató, / nyaka-nyakát csavargató, / én vagyok a messzemenő, / nyaka-nyakát tekergető, hajdu-hajdu öreg hajdú, / miért nem mondtad, mi az a bú... Jaj istenem, adj egy napot / Csak egy napot, csak egy napot, / Szabaduljanak a rabok... Én istenem, mit csinájjak / Szaladjak-e vagy megájjak / Ha lovamra zsandár ülne / még a madár is rab lenne / Nem vagyok én vizesnyolcas / 48-as, 68-as / Te se legyél 67-es, / Lajbibám szétveretes / mordálya."

A Traktoros meghajtja a motor kerekét, majd megakasztja egy tikfával. A géppisztolysorozatra emlékeztető hangra eldől az Obsitos, hősi katonai pózként a kezében a felemelt seprű. Az Agronómus kezd el énekelni: „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás..." megfogja a katonaládát és az Obsitos kezébe adja. Az kinyitja a ládát. Sírást hallani. Az Obsitos belehelyezi a ládába a gyertyát, amit korábban meggyújtott.

Kopogást hallani. „Szabad-e betlehemezni" – kérdezi a Legény. Majd a Betyár és az Agronómus felelgetésével elkezdődik a Betlehem. „Csillag csillog fényeskedik / A nazáreti égen / Útonjáró pásztoroknak / Hogy világul égjen / Fényes csillag fényében / Ím egy istállóra látnak / Szentséges fia született / Ott a szent családnak" – énekli a Betyár. Közben az Agronómus leül a motor elé, követi őt a Legény és a Hegedűs is. Később odainti magához a Betyár a Traktorost és a fekete leplét a fejére teszi.

Később a Hegedűs és a Legény odaszaladnak a betlehemhez nagy hittel, mint a gyerekek. „Nagyra nőjön a kis bendő / Étel-ital elegendő". „Kenyeret mindig szaporijjál / Szeginyeknek adakozz / Pohosokkal hadakozz" – felelgetnek egymásnak. „Hozsánna hogy megszülettél, / Szegények királya lettél" – énekli később mindenki. A Betyár csillagszórókat oszt ki, amelyek sziporkáznak. Majd sötét.

Traktoros becsavarja az izzót, majd hunyorogva a seprűért megy, aztán söprögetni kezd. Közben az Agronómus darálni kezd egy szöveget, mialatt a Lány kiveszi az Obsitos kezéből a ládát, ami betlehemül is szolgált, és az előtérbe hozza. „De hogy olyan ne legyek, mint az öreg Pál – darálja az Agronómus –, aki olyan ember vót, ha rájött a habók, lefordított egy lakodalmas vászon fazekat, felállította rá a feleségét, a botjával meg nagyot suhintott, oszt kiütötte alóla a fazekat. De nagyokat esett az asszony a cserépbe. Az öreg Pál meg már ment is el, mert a dolgát már elvégezte. Namármost. Én sem akarok sokáig fenntartani senkit, csak elvégezni a dolgomat. Egyenek, igyanak, legyenek velünk, mert falunk az egység, a munkaegység, a község, a közösség. Erre iszunk!" Közben a Lány fekete szalagot köt a Traktoros seprűjére. A zenekar tust húz. „Mindenki a vendégem" – ugrik középre a Traktoros.

A kisze

Ekkor tánc kezdődik, amelyből fokozatosan az Obsitos alakja válik ki, aki a gyertyára fekete szalagot köt. „Hidd el rózsám, hogy elhagylak. / Isonzó. / Lovam lába indulóba, / magam pedig búcsúzóba. / Isonzó – énekli. – Zsebrebassza a zsoldkönyvét / meg a leszerelő levelét. / Don, Don, Don / Galambom." „Vágják az erdei utat / Viszik a szegény fiúkat / Kit lefelé, kit felfelé / Egyet se hazája felé."

A Hegedűs frissbe kezd, az Obsitos furcsa nyomorék táncot jár rá, majd köhögőrohamot kap. Az Agronómus leinti a zenészeket, majd borral kínálja az Obsitost. Aztán furcsa felelgetős alakul ki köztük: „Komák vagyunk nohát?" „Komák, komák." „Megiszod a bíró borát?" „Meg, ha nékem bíró ád!" „Mondja tovább!" „Micsodát?" „Azt a nótát?" „A Rákóczinak dicső korát?" „Tovább, tovább..." „A magyaroknak nehéz sorát?" „Tovább!" „A Kossuthék dolgát?" „Nohát!" „Ellátjuk a német baját!" „Melyik sorát?" „A Boszniát? A Hercegovinát?"

„Erre iszunk!" – és az Agronómus odaadja a bort, amit az Obsitos fuldokolva iszik. Aztán összetalálkozik a tekintete a Lányéval. Elhallgat, majd tűzben, babonásan énekelni kezd: „Fehér rózsa Mária / Aki engem találván / Szent igével igézi / Arany gyűrűvel pe-

csétli / Őrizz angyal, őrizz / Míg a kakas meg nem szólal / szép piros hajnal hasad már / Szűz Mária kelj fel már!"

De a Traktoros lespricceli szódával az Obsitost, akiről csorog a víz. A többiek előbb halkan, majd egyre hangosabban nevetnek. Ezután apokalitptikus zenélés kezdődik, amiből fokozatosan egy kiszebábuval zajló télűző szertartás bontakozik ki. A Hegedűs fekete szalagot köt a hegedűjére, a többiek helyreállítják az asztalt, a Lány gyertyát gyújt, s közben ezt énekli: „Tüzet megrakájuk / négyszögre rakájuk / Egyik szögén ülnek / Szip öregasszonyok / A másikon ülnek / Szip öregemberek / Harmagyikon ülnek / Szip hajadon leányok / Negyediken ülnek / Szip ifjú legények".

A Lány kinyitja a ládát, meggyújta a kiszebabát, majd beledobja a ládába, amit aztán lezár, majd odaviszi az asztalhoz. Az Agronómus kiveszi a szívet, körbekínálja, mindenki letör egy darabot. A Lánynak a tükör jut. Megfogja vele egy reflektor fényét. Eközben a Hegedűs az előadást nyitó meditatív zenét játssza. A Lány eltöri a tükröt és a ládába dobja. A zene leáll. A Traktoros fekete leplet borít a Lányra, aki a vállára veszi a ládát. Előrejön, de arra nincsen tovább útja, megfordul és kimegy az ajtón. Nyitva hagyja. Valaki lenyomja a magnó gombját, és az előadás elején készített felvételt hallani rajta. Mindenki mozdulatlanul áll. A hátsó nagyajtó nyitva.

A *Bankett* – akárcsak a *Vurstli*, amelynek harmadik változatát a Duna Művelődési Házban készítették el 1974 elején – „asszociatív-analogikus-szimbolikus úton halad", értékeli az előadást Dévényi Éva, aki 1977 nyarától 1979 nyaráig szinte folyamatosan követte a Stúdió „K" munkáját. De ő úgy látja, hogy már „a teljes szétesést érezni rajta". A Stúdió „K" az akkori helyzetükből-hangulatukból az adott valóságra – és az összmagyar múltra – érvényes mondanivalót próbált megfogalmazni.

A *Bankett* világa – írja Dévényi – „szürrealista világ volt, izgatottan szétzilált, szétesőben lévő. Olyasmi, mint egy Bosch-kép, nagy kiürülésről, eltorzulásról szól: bénáról, részeges férfiról, feketébe öltözött sárhajú lányról, elfelejtett énekről. Bemutatja az emberek kiürülését, kiégettségét, torzulásait". De Dévényi mint pszichológus mindezt a csoport állapotára is érti: „a szétesés már nem bemutatás jellegű volt, hanem valódi. Jellemzi a csoport egészének és az egyénnek a kétségbeesett állapotát az akkori próbanapló bejegyzés: Mit kezdjünk egymással?! Összezárva eltorzulunk." (Dévényi 178.)

Források:

Bankett. Asszociatív színpadi ballada. Kollektív alkotás Beréményi Géza ötlete nyomán folklór elemeire. Kézirat.

Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet 1981.

Fonyódi Péter (szerkesztette): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan" Luzsnyánszky dosszié.* Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004.

Földessy Dénes: Szegények bankettje. *Dunántúli Napló* 1974. december 11.

Havasréti József: Az életmű kulcsai. György Péter: Apám helyett. *Jelenkor* 2011. 10. sz.

Király István: A mindennapok forradalmisága. *Kortárs* 1973. 11., 12. sz.

EGY MARGINÁLIS ÉLET EGZISZTENCIÁLIS LEHETŐSÉGE

Angelus Iván is szerepelt a nyitott dramaturgiát használó Bankett című előadásban, ő maga is beköltözött a pilisborosjenői házba, mikor elkészült. Közben egyetemre járt, volt a házon kívüli magánélete is, de a legfontosabbnak a Stúdió „K"-ban zajló munkát tartotta. A marginális lét, amelybe a színházi együttes ekkoriban beszorult, inkább tűnt vállalásnak, mint választásnak.

– Beréményi Géza novellája alapján készítettétek a Bankett című előadásotokat.

– A Beréményi-novella inkább csak az alapötletet adta, mert mi sosem kész darabokat állítottunk színpadra. Az *Etoile* átirat volt, a *Vurstli*t mi magunk írtuk, ilyen értelemben a *Bankett* is kollektív alkotásként készült. Egy vidéki világ jelent meg benne eléggé szürreális módon. Különféle figurákat találtunk ki, és ezekből a karakterekből építettük fel az előadást. Tehát senki sem magát játszotta (ahogy a többi előadásban sem, és ez mindig is nehézséget jelentett számomra). Arra emlékszem például, hogy Laca egy obsitost játszott, aki egy gágyén ült vagy térdelt végig.

– Mi az a gágyé?

– Egy deszka, amire fatengely segítésével kerekek vannak szerelve, pontosabban vascsapágyak. Ez régen eléggé elterjedt városi gyerekjáték volt, lejtőkön lehetett gurulni vele vagy lábbal hajtani. Nagyobb lejtőn elég veszélyes volt.

– Régi filmeken láttam ilyesmit, ott nyomorékok gurultak rajta.

– Ők kézzel hajtották magukat. Laca is ilyen nyomorék obsitos volt, egy láb nélküli katona. Mint egy koldus, pontosabban a falu bolondja, nyomorékja. Szőke Szabi volt a muzsikus, Gaál játszotta a női szerepet, kicsit körülötte forogtak az események, mint mindig. Én valamiféle tsz-elnök lehettem. Arra emlékszem, hogy egy írógéppel, mint egy tálcával, táncoltam. A Fehérvári úti Művelődési Házban adtuk elő a *Bankett*et.

– A statisztikák szerint alig néhányszor játszottátok.

– Én több előadásra emlékszem. Bár lehet, hogy tényleg csak alig játszottuk, de a próbák is élénken élnek bennem. Ugyanis már azokon is rettenetes problémát jelentett, hogy a vé-

gén beindul-e a motorkerékpár. Leginkább erre a kínra emlékszem a *Bankett*ből. Ugyanis Oszkay csinált egy toldozott-foldozott, biciklikerékkel szerelt, de működő motorkerékpárt, és a darab végén nekem azt kellett berúgnom, hogy brummogjon. Borzalmas egy szerkezet volt. Az egyik – talán épp a bemutató – előadáson egyáltalán nem sikerült beindítanom. De én úgy döntöttem, hogy nem adom fel, hiszen az volt a feladatom, hogy beindítsam a motorkerékpárt, ami egyáltalán nem mutatott hajlandóságot erre. Én meg addig rúgtam, míg lassan elszivárogtak a nézők, mert baromi büdös lett. Mert attól, hogy nem indult be, még jött a motorból a kipufogó gáz, sőt ez sokkal inkább benzinszagú volt. Ez egy nagyon erős kép lehetett a végén. *(nevet)* A bemutató közönsége biztos úgy emlékszik rá, mint egy zseniális Fodor-záróképre: egy eszeveszett csökönyösen rugdossa a motorkerékpárt, a nézők meg menekülnek a gázszagból. *(nevet)*

– Elolvastam a Bankett szövegkönyvét, ami a színpadi történések leírását tartalmazza. De ebből nekem nem sikerült összeraknom, hogy miről szólhatott az előadás.

– Valószínűleg a közönségnek sem. De mi hittünk benne. Beréményi novellája, amiből kiindultunk, egy álmagyaros szöveg egy „népiesch" világról, a magyar téesz-valóságról. Ennek nyomán építtettük fel a magunk szürreális színpadi világát, ami – mint mondtam – alapvetően karakterekre és képekre épült. Tehát nyitott, nagyon is korszerű dramaturgiát használtunk, ami furcsa mód akkoriban sokkal elterjedtebb volt, mint manapság. Ez a szabadabb dramaturgia nagyobb lehetőséget adott az asszociációkra, mert nem kötötte semmiféle lineáris, elmesélendő történet.

Nagyon is a kedvünkre való volt az ilyesmi, és radikálisan úgy döntöttünk, hogy errefelé megyünk. Fodor is izgalmasnak találta mind esztétikailag, mind színháztörténetileg. Épp ezért a *Bankett*ben nem is akartunk semmiféle történetet elmesélni. Máig kíváncsian keresem az ilyenfajta dramaturgia alkalmazásának lehetőségét, és sajnálatosnak tartom, hogy ma szinte kizárólag a történetmesélés fogyasztói igénye határozza meg a filmet, a színházat, az irodalmat. Pedig a művészeteknek egyáltalán nem immanens tulajdonsága a lineáris dramaturgia.

– Változott a művészi szemléletetek azzal, hogy elszakadtatok az Orfeótól?

– Igen. Ez folyamatosan változott. Az Orfeót a legelején, amikor én még ott sem voltam, alapvetően a politikai felelősségvállalás határozta meg. Amikor én odakerültem, akkor ez társadalmi felelősségvállalássá bővült. Fodor odakerülésével a társadalmi felelősségvállalás egyértelműen művészi alapállássá vált.

Számomra a művészi alapálláson belüli társadalmi elkötelezettség elsősorban egy marginális élet egzisztenciális lehetőségeként jelent meg. Egészében ez határozta meg a történetünket. Mert miközben az Orfeo Stúdió, majd a Stúdió „K" a szakmai és értelmiségi figyelem centrumába került, egyre inkább marginális helyzetbe sodródott. Ez nem a mi választásunk volt, nem tudatosan pozicionáltuk magunkat ebbe a helyzetbe, csak beszorultunk ide, de ezt vállaltunk. Tehát nem szenvedésként éltük meg, hanem lehetőségként. Ezt tartom igazán lényegesnek. Hogy inkább vállaltuk, semmint választottuk a marginális helyzetet. De se beljebb, se kijjebb nem akartunk menni. Azért a mainstream társadalom is legalább két részre tagolódott akkoriban. Volt egy fő vonulata, ami magát a Kádár-rendszert jelentette, és amellett párhuzamosan tenyészett egy hatalmas amőba,

ami sokféle egyéni és társadalmi „törekvést" rejtett magában. Mi egyikbe se tartoztunk bele. És ez jó is volt így. Ezt fokokozatosan értettem meg. Vagy pontosabb, ha úgy mondom: hosszú idő után elfogadtam.

Talán a pillanatra is emlékszem, amikor ez megtörtént. Volt egy emlékezetes beszélgetésem Tordai Zádorral, zokogva mentem hozzá a Visegrádi utcába, és elpanaszoltam neki, hogy nekem nincs identitásom. Erre hümmögött egy darabig – közben kaptam sok teát, és szívtam a cigarettája füstjét, vagy talán még magam is dohányoztam –, végül visszakérdezett: minek az neked? Ez a válasz nagyon tetszett, szinte egy pillanat alatt felszabadított. Rájöttem, hogy nem is akarom magam betuszkolni semmiféle fiókba, dobozba. Én saját magam vagyok, és nem a dobozok által leszek. Mert valóságos én vagyok, hozzám képest az identitás csak egy fogalmi kategória, ami lényegében ketrecet jelent. Tehát nem is kell törekednem arra, hogy beilleszkedjek a különféle identitáskategóriák kész dobozaiba.

Ebből is adódik a marginált lét, ami – mindenféle társadalmi integrációm ellenére – azóta is meghatároz minden pillanatomban. Épp azért, mert marginált lét. Mindig ezer szállal kötődött az életem a magyar valósághoz, kicsit a külföldihez is, és nagyon erősen az univerzális, természeti világhoz. Mindig kapcsolódtam kicsit a szűkebb környezetemhez, nagyon erősen a családomhoz, fiatal koromban felmenőkhöz, később a feleségemhez, gyerekeimhez. De nem törekedtem soha szabványos életre. Ez néha fájdalmas, néha kellemes, ma már sokkal többször örömteli.

– Gondolom, a marginális helyzet vállalását jelenti az is, hogy – miután kiszorultatok a fővárosi művelődési házakból – alapvetően Pilisborosjenőre helyeztétek át a tevékenységeteket.

– Igen, ez lett az életünk fő helyszíne. '73-ban Borosjenő még teljesen vidék volt, egy igazi falu. De mi úgy éltünk ott, mint ahogy a harmadik világ bekerítette a központokat. Ott, Budapest mellett. És most is ugyanúgy élek Pilisszentkereszten. Itt ülök a szobámban, és valójában az erdőben ülök. Ez egy őrületes lehetőség, amit én választottam, amikor Pilisszentkeresztre költöztem 25 éve. Nem is Pilisszentkeresztre, hanem az erdőbe. Akkor még nem tudtam, de ma már igen, van külön neve is: Kopanyica. Eredetileg remete lettem volna, de az építészmérnök, akit kértem, hogy segítsen megépíteni...

– A remetelakot?

– ...igen, a házat az erdőszélen, egy nagyon pici telken, nemcsak a terveket készítette el, hanem a feleségem is lett, majd később született három gyerekünk. És a ház mellé került egy alkotókert, ami most még egy kihasználatlan, de a funkciójában beérésére váró terület. Ez a marginált lét – hogy kint is vagyunk meg bent is – a legmélyebb velőig valósult meg már akkor, a 70-es évek elején is a Stúdió „K"-ban.

– '73-ban, amikor elkészült Pilisborosjenőn a ház, te is beköltöztél?

– Persze. Lassanként, mert nehezen szakadtam el otthonról, de aztán igen. A mi házunk 16 emberre volt tervezve. Úgy gondoltuk, hogy összesen 32 ember fog lakni a két házban. De a bábcsoportnál már hamarabb látszott, hogy nem lesznek ennyien, úgyhogy nem is épült meg teljesen a tervezett ház. Mi még megépítettük az egészet, de mire elkészült, már nem tizenhatan, hanem kevesebben, tíz-tizenketten laktunk benne. Aztán nem sokkal később már csak nyolc-tízen maradtunk. Eleinte nagyon kicsi, egynyolcvanszor háromhatvanas

cella jutott egy embernek, ahova tényleg csak egy ágy, egy asztal meg egy szék fért be. De idővel a kis cellákat összenyitottuk, és így egész tágas, kellemes, kétszer akkora szobák alakultak ki. És hát persze a hálószobák mellett voltak közös helyiségek is, konyha, műhely, mosókonyha, „a közös"-nek hívott nappali, próbaterem. Az arányokat jól mutatja, hogy a nappali több mint négyszer, a próbaterem nyolcszor akkora volt, mint egy – addigra már dupla – lakószoba. Úgyhogy kellemesen lehetett Pilisborosjenőn élni. '72-ben még egyáltalán nem menekültek az emberek a városból vidékre, az alvó falvakba. Akkor még inkább befelé törekedett mindenki, amikor mi kiköltöztünk vidékre.

– Milyen volt a te akkori életed? Hisz nemcsak a Stúdió „K"-ban dolgoztál, hanem közben egyetemre is jártál, és valamiből bizonyára pénzt is kerestél.

– Azt mondhatom, hogy három párhuzamos életet éltem. Ez az orfeós időktől kezdve így volt. A meghatározó mindenképpen az Orfeo Stúdió, később a Stúdió „K" volt, de ez – főleg kezdetben – inkább esti vagy délutáni próbákat jelentett. Viszont mikor az építkezés folyt, akkor szinte egésznapos munka volt. Emellett mindig volt egy intenzív magánéletem, ami kezdetben inkább barátnőket jelentett. És valamiből pénzt is kerestem. Az Orfeóban fel sem merült, hogy pénzt kapjunk azért, amit csinálunk. De a *Petőfi '73*-ban való szereplésemért például sok pénzt kaptam, egymillió forintot. Aki a fő gárdába tartozott, az egységesen ennyit kapott egyhavi forgatásért.

– Az rengeteg pénz volt akkoriban.

– Valóban. Mivel a filmbe az Orfeo révén kerültem, hiszen a rendező, az operatőr a *Vurstli*ban látott, ezért én ezt az összeget egy az egyben befizettem a pilisborosjenői építkezésre. De a színházi, az orfeós, a Stúdió „K"-s munkáért soha semmilyen fizetést, pénzt nem kaptunk. Ez fel sem merült, ez nem így működött. Viszont Fodor Tamás, aki szinkronrendező volt akkor a Pannónia Filmstúdióban, rendszeresen hívta kisebb-nagyobb epizódszerepekre, sőt néha főszerepekre is azokat, akiket erre alkalmasnak talált. Gaál és Laca néha egész komoly szerepeket is kapott. Nekünk általában a tömegezés maradt, amit nagyon szerettünk, mert mindenki kis etűdöket alakított ki. Nem általában játszottuk el a tömeg hangját mondjuk egy kávéházban vagy egy tüntetésen, hanem kis színházi jeleneteket kerekítettünk belőlük, személyenként találva ki, hogy mit követelünk a tüntetéseken vagy miről beszélgetünk a kávéházban.

Ennél még nagyobb élményt jelentett, amikor négyen-öten zörejbrigádként működtünk. Külföldről több szalagon érkezett meg a szinkronba a hang, külön volt a dialógus szint, külön a zene szint és külön az ún. nemzetközi hang. Ez tartalmazta a zörejeket, háttérhangokat. De ez sokszor nem érkezett meg, és valahogy pótolni kellett. Emlékszem, hogy például az *Onedin család* című sorozatnál sem volt meg a nemzetközi hang, a zene szólt, de a háttér teljesen süket volt. Így mi, a zajbrigád játszottuk el, hogy felmegy valaki a lépcsőn, dobog a lába a hajón, aztán lejön a partra, ott másképp hangzik a járása. Szóval ilyesmivel kerestünk pénzt. De én nem ebből éltem, mert tulajdonképpen mindig jobb anyagi helyzetben voltam, mint a többiek. Mint leendő spanyoltanár elsősorban idegenvezetésből éltem. Egy hónap alatt az akkori fogalmak szerint rengeteg pénzt kerestem, és abból finanszíroztam az év további tizenegy hónapját.

– Budapesten vezettél turistákat?

– Persze. Engem nem küldtek külföldre. Valamiért a Magyarországról Spanyolországba kiutazó csoportokat mindig protekciós öreg hölgyek kísérték, akik németül beszéltek, esetleg angolul is tudtak, de spanyolul egyáltalán nem értettek. Az IBUSZ foglalkoztatáspolitikája szerint engem mint spanyolul beszélő fiatalembert nem lehetett kiküldeni külföldre. De nem is bántam, jó volt nekem itthon is, mert egy hónap alatt megkerestem az egész évi fizetésemet. Utána nyugodtan járhattam egyetemre.

Nem került különösen nagy erőfeszítésembe, hogy elvégezzem a spanyol–történelem szakot. Itt inkább fontos emberekkel találkoztam, és nem a tudománnyal. Komoróczy Gézával, akivel máig kapcsolatban vagyok, H. Balázs Évával, aki kiváló történész volt, meg számos olyan diákkal, akik a mai kulturális és politikai élet meghatározó szereplői. Az én generációmból rengetegen jártak az ELTE-re, közülük sokakkal már katonaként találkoztam, amikor össze voltunk zárva Hódmezővásárhelyen.

– Mondtad, hogy intenzív magánéleted volt, de az Orfeóról az a kép alakult ki, hogy benne sokszor összefolyt a politikai együttlét, illetve a művészi munka a magánélettel. Ez a te esetedben is így volt?

– Nem jellemző. Nálam biztos, hogy nem folyt össze. Leginkább Malgot Pista esetében folyt össze a kettő... Hát hogy is mondjam? Volt egy ilyen kérdés később, hogy az ember befelé csajozik vagy kifelé.

– Tehát te kifelé csajoztál?

– Ezzel a kifejezéssel élve inkább kifelé. Állandó, hosszú távú partnerem nem volt. Voltak barátnőim, de velem nem lakott kint senki Pilisborosjenőn. A házban tényleg kialakultak állandó belső kapcsolatok, gondolok itt Gaál Erzsi, Oszkay és Laca hármasára vagy Fodor Tamás és Németh Ilona kapcsolatára, ami máig tart. Ott lakott Pilisborosjenőn a Madarász nevű festő és a párja (felesége?), Márti. Tehát tulajdonképpen stabil kapcsolatok jellemezték az Orfeo Stúdiót.

Oszlassuk el azt a mítoszt, hogy az Orfeo egy kommuna lett volna! Egyáltalán nem volt szex kommuna. Ez egy színházi közösség volt, amely elsősorban a színházi együttműködésre jött létre, és főleg azért éltünk együtt, mert nem volt senkinek hol laknia. És azért volt Pilisborosjenőn a próbatermünk is, mert állandóan kirúgtak minket mindenféle kultúrházakból, el kellett menekülni Budapestről Pilisborosjenőre. Miközben nem éreztük magunkat sikertelennek. Sőt! Ezt megerősítették a látogatók is, akik kijártak hozzánk. Sokan jöttek, például Maurer Dóra tartott nekünk képzőművészeti előadásokat. Aztán később Ács János is jött hozzánk. Akkor ő már rendező volt, de még Paál Isti Petőfi-előadásaiból ismertük, aztán abszolút főszereplője lett a Szegedi Egyetemi Színpad *Kőműves Kelemenjének*. Jó srác volt. Vagy Örkény István is kijött Pilisborosjenőre Radnóti Zsuzsával, hogy megnézzék, mi ez a kommuna. Meg jöttek fiatalok is, egyszer kijöttek vagy párszor, aztán elmaradoztak, mint például Víg Misi.

– Azt mondod, hogy te jól össze tudtad egyeztetni a három párhuzamos életedet.

– Persze. Voltaképp az egyetemmel négy. Nem véletlen, hogy majdnem el is felejtettem. De szeretném leszögezni, hogy 1971-től '79-ig nekem az Orfeo, majd a Stúdió „K" volt a

legfontosabb, minden más csak ezután következett. De azért az is fontos, hogy valahogy én a Stúdió „K"-n belül is marginális helyzetben voltam. Például amiatt, hogy egyetemista voltam. Ezt nem nézte mindenki jó szemmel. Olyan úri dolognak tartották, hogy a bölcsészkarra járok. Több beszélgetés zajlott ezzel kapcsolatban a csoportban, amiből én ezt szűrtem le tanulságként, bár a beszélgetések alapvetően a színészetről szóltak.

Bennem nem volt különösebb színészi identitás (mint ahogy általános identitás sem, ahogy ezt Tordai Zádor kapcsán elmeséltem). Oszkayban meg Szőke Szabolcsban – aki szintén kint lakott Pilisborosjenőn – hasonlóképp nem volt. Nekik sem voltak különösebben színészi ambícióik. Ezt mutatja, hogy Csaba azóta is ács, Szabi zenész. Eleinte Lacában sem volt ilyen, de aztán egy idő után elkezdte komolyan venni magát, ami tök jót tett a daraboknak. Oszkay inkább csak meglepődött azon, hogy jé, már megint ő játssza a főszerepet. Gaál viszont konokul színész akart lenni, és ez egyre inkább sikerült neki. Igazán színész tényleg csak a Gaál és a Laca voltak köztünk szerintem. Meg Tamás, aki az egyetlen profi színházi ember volt a csapatban, efelől senkinek nem volt kétsége. Hozzá teszem: akkor is, ma is úgy gondolom, Laca, Székely B. Miklós nagy formátumú színész. Akkor is, ha nem futotta be a tehetségéhez méltó pályát.

– Ha nem voltak színházi ambícióid, akkor miért csináltál színházat?

– A művészetre úgy tekintettem, mint egy olyan területre, ahol meg tudom valósítani a függetlenségemet, sokkal jobban, mint ha bármilyen más polgári életet élnék. De szakmailag egyáltalán nem kötődtem a színészi pályához. Ez ki is derült akkor, amikor eljöttem a Stúdió „K"-ból.

MŰHELYGYAKORLATOK, ETŰDÖK
1975–1976

„A KÍVÁNCSISÁGUNK VEZETETT BENNÜNKET"

Oszkay Csaba szerint az Orfeótól való különválás utáni évek a keresgélésről szóltak. A Stúdió „K" – elsősorban a pilisborosjenői házban zajló kísérletekben – azt a nyelvezetet kereste, amely organikusan fejlődik ki a társulat tagjaiból. Eközben a magánélet színtere is a pilisborosjenői ház volt.

– Megváltozott az életetek, amikor önálló lett a Stúdió „K"? Más lett az életformátok? Változott az együttélés módja, a mindennapok menete? Más lett a szellemiség, hangulat?

– Annyiban lett más, hogy már teljesen magunkra hagyatkozhattunk, például abban, hogy mi legyen az az anyag, amivel foglalkozni akarunk.

– Korábban Malgot a maga ideológiájával beleszólt ebbe.

– Nemcsak Malgot szólt bele, hanem nagyobb körben zajlottak az egyeztetések. Sokan voltunk és nagyon sokféle vélemény nyilvánult meg.

– Mindig egy előkészítő körben dőlt el, hogy mivel fogtok foglalkozni?

– Nem feltétlenül. Inkább olyan pontok voltak, amikor felmerült a szükségessége, hogy összejöjjünk, mert valamit meg kellett tárgyalni. Ez sokkal kötetlenebbül működött. De amint önállóak lettünk, magától értetődőbben alakult ki, hogy kávézás közben, reggeli vagy ebéd közben is a darabokról beszélgettünk. Így sokkal ösztönösebben és természetesebben merültek fel az ötletek, érlelődtek meg az elképzelések. De azért szükség volt arra is, hogy valaki bedobjon valami váratlan gondolatot. Különben csak vakartuk a fejünket, hogy most mit is csináljunk. A szétválás után elindult egy keresgélés, hogy milyen nyelvezetet is akarunk a saját magunk számára kifejleszteni. Stílusban és témában is sokféle előadást csináltunk. Elmentünk a groteszk felé, elmentünk egy kicsit a népies irányába…

– Tudnád ezt konkrét előadásokhoz kötni?

– Például a *Bankett* a népies irányba mutatott. Zenében és a megjelenítésben is népies elemek voltak benne. De arra is emlékszem, hogy beletettünk egy motorbiciklit is az előadásba, amit a végén beindítottunk. Az volt az előadás vége, hogy berúgtam a motort, ami elkezdett búgni, és dőlt belőle a füst.

– Kifüstöltétek a nézőket?

– Azért azt nem. Úgy emlékszem, hogy a *Banketti*ből a Fővárosi Művelődési Házban volt három előadás. De ebben a darabban groteszk elemek meg bohócos részek is voltak. Szóval elég nagy kavalkád lehetett.

– Mi volt a témája?

– Valamilyen esküvői témára fűződtek fel a jelenetek. De őszintén szólva, már nem igazán tudnám megmondani, hogy miről szólt a darab. Lehet, hogy Tamás sokkal jobban le tudná írni.

– Ő sem emlékszik sok mindenre…

– Hát igen. Mert a szétválás után egy ideig tényleg a keresgélésről szóltak a darabok. Emlékszem, hogy voltak másfajta próbálkozások is, amelyeket a pilisborosjenői próbatermünkben kezdtünk el csinálni, mert közben az is kérdés volt, hogy hol is tudunk dolgozni.

– Ezekből a pilisborosjenői próbálkozásokból többnyire nem lettek előadások.

– Mert nem tudtunk mit kezdeni velük. Egyszer csak észrevettük, hogy érdektelenné váltak, nem tudunk mit kihozni belőlük. Rengeteg olyan apró, kisebb-nagyobb kísérletezésünk volt, ami nem lyukadt ki sehová.

– Úgy tűnik, hogy az Etoile, a Vurstli meg a Szüret egy lendülettel jött ki belőletek, és erősen is szólt, de utána sokáig kerestétek, hogy merre tovább.

– Hát, ez az! Az *Etoile*-nak volt egy sokkal egyértelműbben körülírható szándéka, illetve politikai elkötelezettsége. Ugyanez mondható a *Szüret*re is. Abban is körülhatároltabb volt a téma, ami meg volt írva, kvázi az is egy darab volt. Viszont a pilisborosjenői kísérletezésekben megpróbáltunk elrugaszkodni attól a hagyománytól, hogy a színházban írott darabot kell földolgozni. Még akkor is, ha egy drámából indultunk ki, azt is mindig szétcincáltuk, aztán összeraktuk megint. De ezek olyan szabadon való kísérletezések voltak, amelyekről igazából nem tudtuk, hogy van-e értelmük. Pusztán a saját, ösztönös érdeklődésünk, kíváncsiságunk vezetett bennünket abban, hogy mi lesz belőlük. Hogy jelent-e valamiféle továbblépést nekünk vagy sem. Nekem meggyőződésem, hogy miközben ezek közül a kísérletek közül nagyon sok kudarcba fulladt, vagy nem vezetett egy megrendítő előadáshoz (sőt sokszor előadáshoz sem), azért valahogy mégiscsak építettek számunkra valamiféle utat, amelyen haladhattunk tovább. És a legfontosabb az, hogy közben mi is fejlődtünk, mint színészek. Mert közben a kifejezésmód lehetőségeit feszegettük.

– És az hogyan dőlt el, hogy érdemes-e folytatni, amivel épp kísérleteztek? Tamás mondta, ti mondtátok? Leültetek, vitadélutánt tartottatok?

– Nagyon érdekes, ahogy Tamás viszonyult ehhez. Mert ő hozzá volt szokva a kvázi konvencionális színházi megközelítéshez, hogy van egy bizonyos történet, annak vannak karakterei, azokat meg kell jeleníteni, mélységet kell adni nekik. De közben roppantul érdekelte ez a kísérletezés is, maga is szívesen belement mindebbe. Mintegy visszalépett a saját színházi tudásához képest. Voltak olyan helyzetek, amikor ő is úgy érezte, hogy fene se tudja, hogy merre is lehetne menni. De sosem mondta azt, hogy ez marhaság, ezzel nem érdemes foglalkozni, mert ő is úgy érezte, hogy meglepetések mindig érhetik az embert. Kiderülhet valami, amit előzőleg nem érzékeltünk, nem vettünk észre. Szóval Tamással együtt keresgéltünk, közösen akartunk olyan nyelvezetet találni, ami organikusan fejlődik ki belőlünk, amivel kapcsolatban nem merül föl az a kérdés, hogy vajon az a sajátunk-e.

– Az hogyan dőlt el, hogy milyen kísérletezést folytattok, és mit hagytok abba?

– A szelekció úgy zajlott, hogy volt, amiről mi, színészek mondtuk azt, hogy nem találjuk az érdekességét, nem találunk benne olyasmit, ami égetne minket. De volt, hogy Tamás mondta, hogy ez most érdektelen. Akkor nekünk, színészeknek az volt a feladatunk, hogy próbáljuk ezt az irányt azzal megvédeni, hogy mindezt érdekesebben, jobban tudjuk csinálni. Ha nem voltunk erre képesek, akkor hagytuk az egészet. Szóval ilyen oda-vissza labdajátékok zajlottak. Egymás között is, de Tamással is.

– Gondolom ez konfliktusokkal járt.

– Hát persze, természetesen. Sokat vitatkoztunk. Mindig. Gyakran egymásnak estünk. Vagy annak, akiről épp úgy éreztük, hogy nem vesz részt kellő intenzitással a dologban. Az elküldések is így történtek. Például Angelus Iváné a *Woyzeck* után. Egyszerűen úgy éreztük, hogy Iván nem képes eljutni egy olyan szintig, hogy az elegendő lenne a számunkra…

– Ne szaladjunk ennyire előre! Beszéljünk még arról, hogyan éltetek a Woyzeck születése előtti időkben!

– Az évre nem emlékszem pontosan, de talán '75-ben vagy '76-ban lehetett, amikor mindannyian megszereztük az előadóművészi engedélyt, hogy hivatalosan is pénzt kereshessünk mint előadók – attól függetlenül, hogy darabot játszottunk vagy valahol előadtunk valamit. Akkor rendszeresen jártunk szinkronizálni, időnként filmezni is. Bekerültem egy-két filmbe, később Laca is. Szóval időnként már tudtunk abból is pénzt keresni, amivel foglalkoztunk. Nem feltétlenül kellett már építkezéseken güriznem, hogy legyen mit enni. Persze ez meglehetősen rendszertelen pénzkereset volt, de ezzel járt a szabadúszólét, ami mindig teljes bizonytalanságot jelentett, hogy honnan és mikor kapunk valami pénzt. Közben Tamás hosszú ideig státuszban volt a szinkronstúdióban, ez biztosított némi rendszerességet, különösen, hogy nemcsak Tamás vitt oda minket dolgozni, hanem már mások is hívtak. Szóval kicsit elindultunk abba az irányba, hogy abból a képességünkből keressük meg a pénzt, amit próbáltunk fejleszteni is.

– De közben a Stúdió „K" gyakorlatilag egy kommuna volt Pilisborosjenőn?

– Igen, ez volt a lényege, a közösségi életforma.

– Volt, aki megszervezte az életet? Megvolt, hogy kinek mi a dolga?

– Lassanként kialakult. Az elején eléggé nagy kupleráj volt, akkor még nem tudtuk, hogy hogyan lehet sok embernek egymással együtt élnie. Ezt valahogy ki kellett silabizálni. Mindenkinek megvolt a maga kis szobája, de azt aztán valahogy ki kellett fejlesztenünk, hogy mikor ki törődik azokkal a helyiségekkel, amiket közösen használtunk.

– Ki takarít, ki vásárol be, ki főz, mosogat…

– Igen. Például arra emlékszem, hogy sokszor volt úgy, hogy Tamás – mivel szinkronrendezőként jobban keresett – úgy vásárolt be, hogy ezt szétosztotta másoknak is. Meg főzött valamit, és mi is abból ettünk… De nem emlékszem semmiféle állandó munkamegosztásra. Azt mondogattuk egymásnak, hogy legalább ezt csináld meg vagy legalább azt csináld meg. Kicsit azon is múlott, hogy kinek milyen szintű volt a tisztaságra vagy a rendre való igénye. Ezt valahogy olyan módon kellett koordinálni, hogy élhető legyen az élet.

– Volt közös pénz, összeadtátok valamire?

– Hogy is csináltuk ezt? Valami rémlik, hogy időnként valamire összeadtunk ezt-azt. De nem emlékszem, hogy szisztematikusan összeadtuk volna a pénzt, mint ahogy a közös albérletre összeadják a lakók. Voltak közös költségeink, az áram, a víz, a nem tudom még mi, de szerintem ezt is legtöbbször Tamás egyenlítette ki. A háznak jogilag is ketten voltunk a tulajdonosai, ő meg én. A mi nevünkre jöttek a számlák. Valahogy mindig úgy volt, hogy aki tudott, hozzájárult a költségeihez. De őszintén szólva ennek az egésznek a részleteire már nem emlékszem. Arra emlékszem, hogy nekem az volt a reszortom, hogy törődjem magával az épülettel. Rendszeresen kellett javítani, időnként felújítani. Például a kezdet kezdetén borzasztóan rossz volt a fűtésrendszerünk, amit teljesen amatőr módon és nagyon gyengén csináltunk meg. Emlékszem, hogy nem sokára átépítettük a fűtésrendszert, igazi vaskályhákat raktunk be a betonradiátorok helyett, amelyeket még mi gyártottunk, és egyáltalán nem adták ki a hőt. Szóval nagyon sokat törődtem azzal, hogy minél inkább használható legyen a ház. Emlékszem, hogy én terveztem meg a padlást, ahol megépítettük a próbateremet is. Szóval én karbantartó is voltam, mert én értettem hozzá.

– És hogy zajlott a közös házban a magánéletetek?

– Hát azt mindig tudta az ember, hogy ki kivel mikor van, meg mit csinál vele. Úgyhogy ez egyáltalán nem volt titok. De léteztek féltékenységek, amit mindenki másképp élt meg. Azért az mindenkinek fontos volt, hogy legyen lehetősége rá, hogy ha be akart vonulni a maga kis kuckójába, a kis szobájába, azt megtehesse, és ott senki se zavarja. Ez azért valamennyire megvolt.

– Említetted, hogy Gaál Erzsivel össze is házasodtatok. Mikor történt ez?

– Az építkezés alatt. Ez olyan természetes volt, mert egyrészt együtt voltunk, egymással éltünk, másrészt amikor papírunk is lett róla, hogy házastársak vagyunk, akkor a szülők is adtak pénzt, amit fölhasználtunk az építkezéshez. Ez egész korán történt, amikor elkezdtük az építkezést. Mert azért az feltétel volt, hogy mindenkinek be kellett adni egy minimális összeget – már nem emlékszem, mennyit, talán minimum ötezer forintot – ahhoz, hogy egyáltalán el tudjuk kezdeni az építkezést. Ez volt a feltétele annak, hogy később az illető a házban élhessen.

– Az ötezer forint a 70-es években jelentős összeg volt, két-három havi munkabérnek felelt meg.

– Nem tudom, elképzelhető. Én kölcsönkértem a szüleimtől az összeget, erre emlékszem. Gaál Erzsi is a szüleitől kapta meg a pénzt, amikor megházasodunk. Akkor persze megismerkedtem a szüleivel, jártunk is le hozzájuk disznóvágásra meg hasonlókra. Ezen túl persze nem lett volna szükség arra, hogy összeházasodjunk, mert ez nem befolyásolta a kapcsolatunkat. Mi ilyenfajta konvenciókkal nem törődtünk.

– A magánélet mennyire folyt össze a munkával?

– Belejátszott. Egyrészt motiválta, másrészt pedig néha zavarta a munkát. Úgyhogy valahogy azt kellett elérnünk, hogy inkább belesegítsen a munkába, s ne hátráltassa. Hogy adjon egyfajta töltést a munkának.

– Hogy lehetett ezt elérni?

– Mivel a magánéletünkben kötődtünk egymáshoz, és ennek van egy érzelmi töltete és intenzitása, amit az ember képes úgy átfordítani, hogy ez az energia a munkában jelenjen meg. Ne robbantsa szét a munkát, inkább egyfajta töltetet adjon a színházi munkának.

– Magánérzéseket vitettek át a színházi munkába?

– Természetesen ilyesmi is volt. Ez abból az esztétikából is származott, hogy neked mint színésznek föl kell tudnod használni az élményeidet, a megélt helyzeteket, konfliktusokat, érzelmeket a színházi munkához, hogy hitelessé, elhihetővé váljon a játékod. Hogy ne is játék legyen, hanem úgy hasson, mintha ott születne az egész, mintha ott élnéd meg, ami történik. Erről volt szó. Olyan létezést teremteni a színpadon, ami úgy hat, mintha akkor és ott születne meg abban a pillanatban. De ebben benne van a saját életed, az eddigi tapasztalataid, ismereteid, indulataid, érzelmeid.

ELSZIGETELŐDÉS A KÜLVILÁGTÓL?

Miközben a Stúdió „K" tagjai úgy érezték, hogy – ahogy Fodor Tamás fogalmazott – „beszorultunk a pilisborosjenői házba", megpróbáltak ezzel ellentétes folyamatokat is elindítani. Ezt szolgálta volna a vezető amatőr társulatokkal tervezett „konföderáció". Ennek sikertelensége után a belső műhelymunkára koncentráltak.

Az amatőr színjátszó együttesek között tervezett „konföderációt" kezdetektől figyelemmel kísérte a BM III/III-as ügyosztálya. Molnár Gál Péter részletes ügynökjelentésben számolt be arról az összejövetelről, amelyen több együttes találkozott Pilisborosjenőn. 1974. „szeptember 29-én vasárnap az Orfeo együttes (jelenlegi nevén K Színpad)... egész napos foglalkozást szervezett a miskolci Manézs, a Szegedi Egyetemi Színpad Budapesten időző tagjaival, akik az egyetemi színpadok fesztiválján tartózkodtak a fővárosban.

A foglalkozások programja: közös mozgástréning; a szegediek előző esti Sarkadi-bemutatójának (*Kőműves Kelemen* előadása a Szkénében) nyílt elemzése; ebéd; Körner Éva művészettörténész[1] vetített-képes előadása az amerikai happening-színházról[2], illetve a képzőművészet teátrális jellegű megnyilvánulásairól; Magos György, a Magyar Rádió munkatársa hangszalagról John Cage[3] »zenéket« mutatott be; Molnár Gál Péter színikritikus a belgrádi színházi fesztivál két előadásáról számolt be[4]. Majd az együttesek az előre kijelölt Franz Kafka elbeszélésből etűdöket rögtönöztek, és bemutattak néhány egy-háromperces gyakorlatot, hogy bemutassák egymásnak műhelymunkájukat, felkészültségükről képet nyújtsanak egymásnak, tekintettel a tervezett, de minden realitást és kedvet nélkülöző összeolvadásra." (Fonyódi 163.)

1 Körner Éva (1929–2004) művészettörténész. 1963-ban megjelent könyve *(Magyar művészet a két világháború közt)* a hagyománytisztelő irányzatok mellett az addig a művészettörténetben csoportosan irányzatként figyelembe nem vett avantgárdizmust és spiritualizmust is erőteljesen szerepeltette (pl. Moholy-Nagy László, Bortnyik Sándor, Vajda Lajos, Ámos Imre, Anna Margit, Korniss Dezső, Martyn Ferenc, Szántó Piroska, Bálint Endre művészetét). Ő írta az első monográfiát a képzőművész Kassák Lajosról és Korniss Dezsőről. Fő munkája a Derkovits-monográfia, melyben az életművet széles körben, magyar és nemzetközi korrelációban vizsgálta. 1960-ban jelent meg tanulmánya a nyugati művészet második világháború utáni új jelenségeiről. A későbbiekben is a nyugati művészet azon irányzataira figyelt, amelyek a baloldali diákmozgalmakhoz kapcsolódva társadalmi, politikai kérdésekre reagáltak.

2 A szó szerint történést jelentő happening az 50-es évek végén kialakuló nyitott műfaj. Olyan, időben zajló, összefüggő cselekmény nélküli eseménysor, amely magában foglalja a véletlen és a megtervezett mozzanatokat, a művészeti aktivitást és általában a közönség bevonását is. Az elnevezés Allan Kaprowtól származik, aki 1959-es műfajteremtő munkájának a *18 happening 6 részben* címet adta.

3 John Cage (1912–1992) a legjelentősebb 20. századi amerikai avantgárd zeneszerző. Alkotómunkája a teljes hangtartományra irányul, beleértve a legkülönbözőbb zörejeket és a csendet is.

Molnár Gál szóban még azt is elmondta BM-es kapcsolatainak, hogy a találkozó és a program a jelek szerint az ellenkező hatást érte el, mint amiért létrejött. „A három együttes abból a célból jött össze, hogy elvi összeolvadást hozzanak létre", de „a vendég együttesek a kötetlen beszélgetést nem várták meg, hanem eltávoztak Pilisborosjenőről, érdemi tárgyalás nem született". (Fonyódi 164.)

Ha a konföderáció nem is valósult meg, azért a munkakapcsolatok megmaradtak. Ennek jeleként például 1976-ban Lengyel Pál kezdett dolgozni a Stúdió „K"-val (Arisztophanész *Plutosz* című darabját kezdte próbálni velük, de a munka nem jutott el arra a fokra, hogy előadás szülessen belőle). Majd 1977-ben a már főiskolai hallgató Ács János kezdett bele egy rendezésbe a Pilisborosjenőn közös házban élő és itt is próbáló Stúdió „K"-val.

Molnár Gál „a pilisborosjenői lakosokról" szerzett benyomásairól is részletesen beszámol az ügynökjelentésében. Szerinte „belefáradtak a ház megépítésébe, a különmunkákba és ennek a sajátos életformának a fenntartásába. Most, hogy létrehozták azt, aminek eredetileg jelentőséget tulajdonítottak, nem tudnak ezzel a »kommunával« mit kezdeni, nagyon sok emberi energia és fegyelem szükséges fenntartásához – időről időre egyik vagy másik tagja úgy érzi, nem bírják tovább ezt a közösségi életformát, és szökni próbál, de hamarosan visszatérnek. Csuka fogta róka ez a ház. Létrehozták és működésének rabjai, még akkor is, ha van szabadidejük: nem tudnak benne és vele mit csinálni. Ennek a holtpontnak, ennek a megfeneklésnek az egyik jele ez a szeptembervégi találkozó is. A tervezett fúziótól – kimondatlanul – azt várták, hogy egy külső erő változtathat szellemi csődjükön, egy külső erő mozdítja ki őket a holtpontról." (Fonyódi 163–164.)

Belső etűdök

Bár „szellemi csőd"-ről nem beszél, sok tekintetben hasonló értékelést ad a pilisborosjenői közösség állapotáról Dévényi Éva, aki 1977–79 között követte szorosan a csoport működését, de könyvében – nyilván az általa készített számos mélyinterjúra hagyatkozva – a korábbi időszak elemzését is adja.

Abból indul ki, hogy a Pilisborosjenőn „felépült közös élettér" „a társadalom függőségi viszonyrendszerén belül relatív függetlenséget biztosított, de egyúttal a zárt élettér megteremtésével megteremtődött a közösségen belüli függés. Ugyanis mind az a fajta

4 A 60-as évek közepétől rendezték meg Belgrádban a BITEF nemzetközi színházi fesztivált, amely a magyar színházi emberek számára sokáig „kiskaput" jelentett a világszínházhoz: itt lehetett látni például Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Giorgio Strehler, Roger Planchon, Ariane Mnouchkine előadásait, az akkor emigráns Andrei Şerban ógörög nyelven előadott drámatrilógiáját a La Mama társulatával, Julian Beck Living Theatre-jét, a Bread and Puppet színházat, Anatolij Efrosz legendás moszkvai *Don Juan*ját, Beckett maga rendezte *Godot*-ját és számos más nagy hírű előadást.

színház, melyet létrehoztak, mind az e célból létrehozott kommunális létforma deviáns tettnek számított. Társadalmi, családi hátterük lepusztult, emiatt és az intenzív együttes munka és együttlakás miatt egyéb kapcsolataik megszűntek, az egyes emberek számára az élet más lehetőségei kiiktatódtak és a csoporthoz tartozás mint egyetlen lehetőség maradt fenn – ezzel létrejött az egymástól függés szoros rendszere."

Mindezt Dévényi elemzése szerint erősítette „a külvilág megfoghatatlan elutasítása". Ezt leginkább a *Vurstli* újabb változatával történtek érzékeltetik: az együttes – bár korábban meghívást kapott – nem vehetett részt az előadással a második kazincbarcikai fesztiválon. Ehhez jött még az, hogy elvesztették a művelődési házat is, ahol rendszeresen próbálhattak és felléphettek volna. „Eddig a zárt csoport, mint egész, a külvilággal, azaz a közönséggel a produkciókon keresztül tartotta a kapcsolatot. De a *Vurstli* kedvezőtlen amatőrmozgalmi értékelése után nemcsak az egyes emberek, hanem a csoport maga is elszigetelődik a külvilágtól; nincs kultúrházuk, nincs hol játszaniuk, nincs párbeszédre, társadalmi hatékonyságra lehetőségük." (Dévényi 176–177.)

Ebben a helyzetben a csoport – „mint szétesett ember, aki lenyúl a kezdetekig" – belső műhelymunkába kezdett. „Útkeresésként, felépülésként belső etűdöket csinált házi használatra". Az 1975-ös év nagyrészt ezzel telt. Foglalkoztak abszurdokkal (Ionesco: *Kopasz énekesnő, Székek*), készítettek „tárggyal való játékokat. Megcsinálták Genet: *Cselédek* és Albee: *Nem félünk a farkastól* c. darabját – mindkettő arról szól, hogy egy pár (testvérpár, ill. házaspár) kényszerűen zárt helyzetben érzelmeik ellentmondásossága miatt egymás ellen megállíthatatlan és gyilkos harcot folytat. Olyan helyzetekről van szó, ahol két ember olyan közel van egymáshoz, ahonnan egymást felfalni vagy harapni lehet, élni együtt nem, de egymás nélkül sem.

Házi használatra és önmagukra adaptálva kezdik próbálni Triana: *Gyilkosok éjszakáját*. Változatukban egy házban hét testvér van összezárva, és játsszák a szülők szerepét. Mindhárom darabban van egy azonos motívum: a darabon belül a darab szereplői azt játsszák, hogy szerepet játszanak – a cselédek és a Madame egymás alakját öltik fel, a házaspár azt játssza, hogy ők szülők (nincs valódi gyerek), és a hét gyerek szülőket-vendégeket játszik. Mindhárom darabban a »bezárultak« játékkal hozzák be a külvilágot, és fantáziájukban mindent mernek, melyet életükben vagy nem mertek, vagy nem sikerülhetett.

Ezek a darabok – teljesen kifejezik a csoport belső problémáit – az első lépések voltak a megírt színpadi figura megformálásán keresztül való önkifejezéshez." (Dévényi 178–179.)

Források:

Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet 1981.

Fonyódi Péter (szerk.): *A rivaldafény árnyékában. A „vágatlan" Luzsnyánszky dosszié.* Magyar a magyarért alapítvány (sic!), 2004.

MŰHELYGYAKORLATOK

Fodor Tamás vezetésével 1975-ben Pilisborosjenőn tovább folytatódtak a műhelygyakorlatok. Párhuzamosan több darabbal foglalkoztak, melyek egyikéből sem lett végül bemutató, de rendkívül hasznosak voltak az önképzés szempontjából. A Stúdió „K" 1976 tavaszán mutatott be új előadást: Beremányi Géza Poremba című darabját a Józsefvárosi Művelődési Házban.

– Hogyan folytattátok 1975-ben a munkát?

– '75-ben alapvetően belső műhelymunka folyt Pilisborosjenőn. Egyrészt nagyon komoly belső képzésbe kezdtünk. Három csoportban teljesen főiskolai szintű oktatás, önképzés zajlott. Gaál Erzsi vezette a mozgásórákat, Angelus egy másik csoportban szintén mozgással foglalkozott, Vekerdy Tamás Zeami-kurzust tartott, Montágh Imre beszédet tanított, szóval hihetetlenül sok látogatónk volt. Rajkéktól Károlyinéig ott ült mindenki nálunk. Heller Ágival szombatonként találkoztunk Pilisborosjenőn. Emellett elkezdtünk műhelygyakorlatokat csinálni, például a *Gyilkosok éjszakája* című Triana-darabból, de ez abba is maradt. Több hasonló stúdiómunkába is belekezdtünk. Különféle csoportokkal kis etűdöket gyakoroltunk. Például a *Nem félünk a farkastól* ment az egyik szobában, de nem a teljes darab, csak az, amit összeállítottunk belőle. De volt Shakespeare-kurzus is, ahol összevágott monológok, kis részletek hangzottak el szabad térformálásban, szabad alakításokban, improvizációkkal.

– Az előadás szándéka nélkül csináltátok ezeket a műhelygyakorlatokat?

– Hát azért azt gondoltuk, hogy ezekből talán lesz valamikor előadás, de nem értek el olyan szintet, hogy értelmes lett volna őket megmutatni. Viszont a kezdő embereket, akik ott laktak Pilisborosjenőn, így be lehetett vonni a munkába. Én a darabokat próbáltam erőltetni, mint például a *Nem félünk a farkastól*, aminek ugyan hagyományos a dramaturgiája, viszont olyan interakciók zajlanak a férfi és a nő között, amit alkalmasnak tartok a személyek közötti szándékok, törekvések, stratégiák észrevétetésében. Ember legyen a talpán, aki ezt egészében el tudja játszani. Én nem is igen láttam jó előadását ennek az Albee-darabnak. Talán a Radnótin Csomós Mariékkal. Csomós Mari egészen zseniális volt ebben a Gothár-rendezésben, de Nagy Mari, Bálint András és Csankó Zoltán sem volt rossz benne. Szóval szerettem ezt a darabot, és tudtam, hogy hatalmas lehetőség a realista darabok belső vonulatainak megragadására.

A másik irányt a Shakespeare-feldolgozások jelentették. Előkerült *A vihar*, a költészet és dráma viszonya, és az, hogy ehhez milyen eszközöket lehet használni. Ekkor a színészek etűdjeiből indultunk ki. Nem rendeztem én semmit, hanem mindenkinek ki kellett találni valamit ezekre az összevágott szövegekre. Célzatosan raktam össze a szövegeket, de úgy, hogy legyen bennük elég alap arra, hogy a színészek kezdeményezni tudjanak különböző megoldási javaslatokat.

A harmadik darab, amivel foglalkoztunk, a *Gyilkosok éjszakája*, tulajdonképpen egy Genet-parafrázis, a *Cselédek* dél-amerikai változata. Az Egyetemi Színpadon Ruszt rendezett belőle egy borzasztó jó előadást. Jordán Tomi játszott benne. Ez a darab azért volt jó alapanyag, mert három testvér játékaira épült, amelyekben állandóan cserélődtek a szerepek, és az egyik rákényszerítette a másikat valaminek az eljátszására. Itt a szövegeket teljesen átírtuk, semmi nem maradt az eredetiből, csak az alapszituáció. Szerintem baromi izgalmas dolgok születtek, de nem jutottunk el ahhoz az áttöréshez, ami miatt előadást kellett volna belőle csinálni. De igazából ez a munka is a *Woyzeck* felé mutatott.

– Hogy éltetek '75-ben? Naponta mennyit próbáltatok? Mindenki kint lakott Pilisborosjenőn?

– Aki kint lakott, az a társulatban tag volt.

– Volt valami napirend, amit követtetek? Beosztottad az embereket?

– A takarításnak és az élelem beszerzésének kialakult egy napirendje. Hála istennek, Fazekas Pisti* ebben épp olyan bürokratikus volt, mint én, úgyhogy nagyon pontosan vezette, hogy kinek mi a dolga. De Oszkay is. Azért nem sikerült mindent teljesen megoldani, úgyhogy nem következetes, de viszonylag szigorú „szemlék" voltak... De nem ez a lényeg, hanem az, hogy pénzt kellett keresnünk. Tehát mi csak este találkoztunk és éjszaka.

– Mivel kerestetek pénzt? Mindenki bejárt Pestre dolgozni?

– Részben. De az utolsó időszakban már én voltam a munkaadó. A Pannónia Filmstúdióban dolgoztam mint szinkronrendező, így a Stúdió „K" tagjai majdnem minden filmben szerepeltek – ha nem szerepeket szinkronizáltak, akkor a tömeg tagjaiként szólaltak meg, sokszor „zörej-brigádban" dolgoztak. Akkoriban kifejezetten a filmtörténet nagyjaival foglalkoztunk. Többek között *Az utolsó mozielőadás*, később a *Tűzszekerek* szinkronját csináltuk. Fontosnak tartottam, hogy a színészeink empatizáljanak a kortárs filmszínészekkel. Amit a szinkronban csináltunk, azt valójában az etűdök folytatásának tartottam. Például a tömegfelvételeket is nagyon igényesen készítettük el. Mindenkinek improvizálnia kellett önmagában kis jeleneteket, majd dialógokat kellett folytatni, és csak azt fogadtam el, amiben volt élet. Ez egyrészt fontos iskola volt, másrészt pénzkereseti lehetőség. Mert egy rendes fizetést meg lehetett keresni azzal, hogy a Stúdió „K"-sok az én filmjeimben szinkronizáltak, aztán később mások is hívták őket. Megtanulta például a zörejezést Gaál Erzsi, Laca, Oszkay, Fazekas Pisti, talán mások is. Akkor egyetlen zörej-brigád volt Magyarországon, négy operettszínész alakította. Mi konkurenciát támasztottunk számukra, és természetesen gyűlöltek is érte minket, mert a kenyerüket fenyegettük. Viszont ezzel kenyérhez jutottunk mi is. Aztán Laca, Oszkay, később a fiam is, Gergő a Pannónia rajzosztályán dolgozott, ahol xeroxoztak. Rendesen munkaviszonyban voltak, napi nyolcórás állásban be-kiutazással.

Úgyhogy a Stúdió „K" csak este és ünnepnapokon tudott dolgozni. Tehát kicsit lassú volt a munka, mert nem egész nap színházzal foglalkoztunk, hanem mindenki pénzt keresett valahol. Kiss Mihály, aki szintén velünk volt, könyvborítókat tervezett. Valamilyen munkája mindenkinek volt, mert különben nem tudtunk volna miből megélni.

– Akkor föl se merülhetett, hogy a színházból éljetek meg?

– Nem. Az utolsó időszakban, a 80-as, 90-es években már sikerült költségtérítéses rendszerben dolgoznunk. Akkor már meg volt engedve a költségtérítés, amit el tudtunk számolni. A napi harminc forintos költségtérítés kilencszáz forintos fizetést jelentett. Azért ez nem volt rettenetesen rossz, mert adózatlan kilencszáz forint volt. Nekem akkor kétezer forint volt a fizetésem mint szinkronrendezőnek. Tehát a fél fizetésemet kaphatták az emberek, ha csak a színházból éltek meg, de közben szinkronizáltak is, így már mindenkinek volt normális jövedelme.

– Kicsit kevésnek találom a kétezer forintos fizetésedet, mert nekem'82-ben kezdő tanárként háromezer-négyszáz forint volt a fizetésem.

– Ez az alapbérem volt, amihez még jutalék is jött, ha jó volt a film. Havi két vagy három szinkron készült, és a prémium is ezerhatszáz forint körül volt filmenként.

– Naponta mentetek be a szinkronstúdióba?

– Nem minden nap, de az én munkabeosztásom olyan volt, hogy hol délután, hol este, hol egész nap dolgoztam. Tehát azért ez egy borzasztó rugalmas egyeztetést kívánt.

– Ehhez kellett alkalmazkodniuk a próbáknak?

– Így van. De végül mi hamarább váltunk félprofi társulattá, mint bárki más. A 70-es évek végén, a *Woyzeck* után többen megszerezték a hivatásos előadó-művészeti működési engedélyt a Filharmóniától. Próbáltam azt egyengetni, hogy mindenkinek legyen repertoárja, tudjon vállalni fellépéseket. Ebből is lehetett plusz pénzekhez jutni. És lehetett még a filmszerepekkel is keresni.

– Meddig szinkronizáltál? Meddig tartott a Pannóniával való munkád?

– Talán 1983-ig. Valahol megvan, hogy mikor hagytam abba. Akkor elkezdtünk Ilonával nyulat tenyészteni, állatokat tartottunk, meg ilyenekből éltünk. És alkalmi munkákból: versmondásból, rádióból stb. Elegem lett abból, hogy a Pannóniába járjak. Aztán '86-tól már Szolnokon dolgoztam. Tehát tulajdonképpen meg lehetett élni... Visszatérve a Stúdió „K" munkájára, igazából a szombat, vasárnap volt az, amikor intenzív próbaidőszakot lehetett Pilisborosjenőn tartani. Hétköznap maradtak az esték.

– Darabot nem is csináltatok?

– De. A következő bemutatónk szintén egy Bereményi-előadás volt, a *Poremba*. Ezt Bereményivel írtuk, naponta jártam Géza lakására. Akkor alakult ki ez a szokásom – amit a mai napig megtartottam –, ha íróval dolgozom együtt. Eleinte Gézával is csak beszélgettünk, így kezdte írni a darabot. Aztán kifejlesztette, elővette a régi figuráit. Gézának mindig ugyanazok a figurái, mint amik a *Halmi*ban is szerepelnek. Többnyire a nevek

is ugyanazok, például a Poremba név is több helyen fordul elő nála. De rávettem Gézát, hogy kerüljön be a darabba a ház, amiről már beszéltem neked: a gangos, pesti bérház, ahol a gyerekkoromat töltöttem. Így valójában a Sziget utca 24. lakói a darab szereplői. A nevek többsége is innen való. Nagyon furcsa figurák szerepeltek benne, de a nevek azok voltak, amelyekre a gyerekkoromból emlékeztem. Van egy kép az előadásról, ahogy egy tablóban állnak a színészek. Ők a Sziget utca 24. lakói.

– Mi jellemezte ezt az előadást?

– Valami olyasmiből indult ki – amit én nagyon szerettem Bereményiben –, hogy a történetek átalakulnak. Később az *Őszerese*kben (Zalán Tibor darabjában) is ezt szerettem. Ez ahhoz hasonló metamorfózist jelent a történetben, amit én mindig is csináltam a tárgyakkal. Hogy egy történet jelent valamit, de ha egy másik nézőpontból nézzük, akkor valami egész más lesz belőle. A történeteknek ez az utólagos relativizálása számomra roppantul érdekes volt. Például a *Porembá*ban van egy fantasztikus történet, amikor az egyik munkásmozgalomból kiöregedett, otthonülő férfinak arról mesél a felesége, hogy a puskáját tisztította és olajozta. „Emlékszel?" – kérdezi a feleség. Mire a férfi azt mondja: „Anyukám, nem a puskát olajoztam, hanem a Balaton partján ültünk, és a karodat kented be olajjal. Ez neked olyan volt, mint egy puska?" „Nehogy már, én a puskádat kentem" – válaszolja. „Nem, nem, az a karod volt." És sosem tudjuk eldönteni, hogy itt tényleg egy békés nyári családi képről van-e szó vagy valami másról. Lehet, hogy a férfi hazudik, hogy megkímélje magát és családját a zűrös múlttól. De lehet, hogy az asszony látja bele az emlékbe ezt a képet, mert szeretné a férjet hősnek látni, aki veterán bolsevik volt, és aki egy elrejtett puskát olajozott mindvégig. Ez az, ami bennem megmaradt mint kép. Ez a kettősség, ami egyébként a Cseh Tamás-dalokban is megjelenik. Igazából ez Beremény igazi értéke. A kétféle nézőpontból való szemlélése a világnak. A látszólag objektív, de mindig mást ábrázoló fotók is a narratívák tetszőleges felhasználására utalnak.

Egyébként egy kicsit „pszichodráma" is volt mindez, mert a házaspárt eredetileg Oszkay és Gaál játszotta, a csábítót Laca. Mikor Oszkayt behívták katonának, a szerepet Kiss Mihály vette át. Szerintem nagyon jó Beremény-szöveg. De végeredményben a *Poremba* is egy félbemaradt előadás-kezdeményezés lett. Végül a Józsefvárosi Művelődési Házban sikerült bemutatni, de otthon próbáltuk Pilisborosjenőn. Akkor már elkészült a próbaterem a harmadik szinten, ahol dolgozhattunk. Ezek a darabok mind ott készültek.

– Hogy kerültetek a Józsefvárosi Művelődési Házba?

– Az FMH után mentünk oda. Volt ott egy fiatal klubvezető, Végh Péter. Mindig ezek a fiatal klubvezetők vagy az öreg bolsevikok fogadtak be minket. Ez egy rendkívül klassz pali volt, aztán őt is kirúgták. Akkor már tanácsi levelünk volt arról, hogy nem akarják látni a Stúdió „K"-t a nyolcadik kerületben.[1]

1 Végh Péter (igazgató: 1976–78) „1976 januárjában [..] felajánlotta, hogy az akkor kihasználatlanul álló közösségi teret állandó próbahelyként használhassák. Február elején megkezdődnek a próbái Fodor Beremény Gézával közös alkotásának, a *Porembá*nak, és március 13-án sor kerül az ősbemutatóra, ám a nyilvános bemutatót a kerületi tanács nem engedélyezi, ezért csak egy úgynevezett »cenzúra bemutatót« tarthattak június 16-án. Ezen Vitányi Iván igazgató vezetésével megjelentek a Népművelési Intézet progresszív gondolkodású munkatársai is. Ám az együttes maradhatását ők sem tudták elintézni, ezért a társulatnak rövid úton távoznia kellett. Ekkor a Stúdió „K" a Kerekes Pál igazgató által vezetett VII. kerületi HVDSZ Jókai Művelődési Házba költözött". Fenyves Kornél: A Józsefvárosi Kulturális és Sport Nonprofit Kft. – egy örökké változó intézmény története. In Slézia Gabriella (szerk.): *A közművelődés házai Budapesten 8.* Budapesti Művelődési Központ, Budapest, 2012.

– Ez az a művelődési ház, ami most a körúton van?

– Nem, ez a Rákóczi téren volt.[2] Most valami söröző van a helyén. Egy nagyon kicsi terem volt, nem használták semmire. De megcsináltuk a díszletraktárat, megcsináltuk a világítást...

– És 1976. március 13-án itt mutattátok be a Porembát.

– Igen, de az csak a házi bemutató volt, azt még nem nézte senki, hanem csak az első cenzúra bemutatót május 10-én. Ott azonnal mondták, hogy szó sem lehet róla, hogy ezt a darabot játsszuk. Nem tudom, hogy ki mondta. Akkor hívtuk el a Vitányit, hogy nézzék meg. A Népművelődési Intézet, aminek Vitányi volt az igazgatója, olyan hely lett, ahova a „gazembereket" helyezték. Vitányi mindenkinek állást adott, aki valamennyire ellenzéki volt, ott dolgoztatta őket a kutatóintézetben. Vitányi nagyon bírt minket, mert a háború előtt ő is táncos volt, a Muharay együttes tagja, a háború után meg a Magyar Színjátszók Egyesületének titkára. Így szólt az érdekünkben Pozsgaynak. Azt mondta, hogy most új világ lesz, fiúk, mert Pozsgay kerül a miniszteri székbe.

2 A Déri Miksa u. 3. szám alatti „két szoba összkomfortos" művelődési klubot „egy orvosi rendelő és egy tejbolt helyén" alakították ki, 1968-ban készült el. (Fenyves)

„NEM ÉRTHETJÜK EGYMÁST FÉLRE TOVÁBB"

1976 januárjától Bereményi Géza darabját, a Porembát próbálta a Stúdió „K". Ennek házi bemutatója 1976. március 13-án volt a Józsefvárosi Művelődési Házban, majd májusban „cenzúra bemutatót" is tartottak ugyanitt, azonban a darabot mégsem játszhatták a művelődési házban, így az sosem került a Stúdió „K" repertoárjára.

Már a *Banket*ben is megjelentek groteszk elemek, de a *Porembát* egészében ez a szemlélet határozza meg, amely – akárcsak az előző Bereményi inspirációjára készült előadásában – időnként szürrealisba is átfordul.

A *Poremba* egy budapesti bérházban játszódik, szereplői a ház lakói, illetve két betévedt idegen.[1] Az előadás azzal kezdődik, hogy a Házmester egy hegedűn a Csak a tavasz ne jönne sohasem… kezdetű dalt játssza. Jászberényi ezt gyönyörködve hallgatja. „Nagy pillanat" – mondja a zeneszám végén elismerően a Házmesternek. Ő azonban köszönet helyett felszólítja Jászberényit, hogy hagyja el az udvart, mert nem tűr idegen alakokat a házban. Erre megszólal a kezében bőröndökkel álldogáló Poremba is, hogy ezek szerint neki is el kellene hagynia az udvart. De azt is hozzáteszi, hogy ő nem egyszerűen csak betévedt, mint Jászberényi, hanem kifejezetten gonosz szándékkal érkezett.

Aztán gyorsan közli a Házmesterrel, hogy nagy veszélyben van, mert az udvar közepén újságpapírral letakarva egy halott fekszik. Nyomban meg is zsarolja a Házmestert, hogy feljelenti, ha nem ad neki egy lakást. Egy önálló lakásra van szüksége, ahol fogadhatja befolyásos vendégeit, mert híressé akarja tenni a nevét. „Poremba Béla… Ez az én nevem. Elhagytam szelíd feleségemet, gyermekeimet a fóti gyermekvárosba adtam, hogy ne gátoljanak a mozgásszabadságomban, és minden időmet az összeköttetéseim hajhászásának szentelhessem. Hát ilyen gonosz vagyok én."

A Házmester közli, hogy nincs üres lakása. De Jászberényinek eszébe jut, hogy megüresedett a halott lakása. „Poremba öltözzön a holttest ruhájába, és költözzön az üres lakásba" – javasolja. Ez jó ötlet – vágja rá Poremba. „Akkor teljes [lesz] a lakók névsora" – egyezik bele a Házmester is. Jászberényi – bemutatkozásként – arról kezd beszélni, hogy ő kifejezetten jó szándékú ember, minden gondolata a közösségé. (Igazi közéleti ember – replikázik valaki.) Magas beosztásban van a vízügynél, és most csak régi hangulatokat keresve tévedt be az udvarra. Viszont a halott, Zebegényi Ida nevét hallva a hatvanas évek

1 A darab rekonstrukciója Bereményi Géza *Poremba* című kéziratvariánsai alapján készült.

eleji emlékek rémlenek fel benne, amikor lázas társaival egy kis presszóban jöttek össze, hogy „országmegváltó terveket" dolgozzanak ki. Ott zongorázott Zebegényi Ida.

Közben a Házmester fontos kérdést tesz fel: hogy halt meg az asszony? „Megölték? Ki tette?" „A kérdés egyáltalán nem érdekes – vágja rá Poremba –, hiszen van már egy Zebegényi Idánk" – ő maga, hisz közben átöltözött az asszony ruháiba. „És én? – szólal meg maga Ida (Németh Ilona) is. De a neki szegezett kérdésekre kiderül, hogy egyáltalán nem emlékszik semmire, csak arra, hogy elsötétült előtte a világ. Porembát Ida „feltámadása" egyáltalán nem rendíti meg. „Szerintem ez a nő egy kísértet" – mondja, és elindul a negyedik emeletre, hogy birtokba vegye az asszony lakását.

Eközben Jászberényi – aki azonnal bocsánatot is kér „borzasztóan allegorikus" gondolkodásáért – jelképekre ismer mindenben: „én itt a hatvanas éveket képviselem" – mondja. Majd Porembára mutat: „Maga a jelen, a kisszerű jelenidő, amely nem hagy engem rózsadombi villámban nyugodni." Aztán a Házmesterre mutat: „Mondjuk magára jutnak az ötvenes évek, úgyis olyan túl hivatalos és ellentmondásos". Aztán a „fehér ruhában" lévő Idához fordul: „Maga egy tiszta papírlap".

Kiszorultunk, beszorultunk

Az első emeleten a Törpe (Fazekas István) állja útját a társaságnak. „Vigyázzanak, ez a gyerek hangadó itt a házban – figyelmezti őket a Házmester –, ha ő észreveszi a személycserét, magának itt vége, Poremba úr, és nem lesz lakása." De Ida nénire ismer Porembában a Törpe, és ez elaltatja gyanakvását, így beengedi őket a lakásába, amely alacsony is, zegzugos is.

„Kezdik érezni azt a tiszta szigorúságot, ami elindított engem az utamon?" – kérdezi a Törpe. És azt is hozzáteszi, hogy addig kell itt maradniuk, „amíg nem éreznek együtt azokkal, akik az egész életüket így töltik, a megalázottakkal, a megszomorítottakkal, a kisemmizettekkel". Majd azt is hozzáteszi, hogy „a kisközösségek felhajtó erejét" érezve akkor alakította át ilyenné a lakását, amikor amatőr színjátszó lett, hogy „az elméletet gyakorlattá" tegye. És próbaként egy Franz Kafkáról szóló „lírai oratórium" szövegét adja a vendégek kezébe. Majd instruálni kezdi őket, hogy „elidegenülten olvassanak". Aztán dúdolniuk is kell, és a végén azt ismételgetni, hogy „az elsötétített mozi elmulasztott ifjúságunk laterna magicája".

A próba egészen addig tart, míg meg nem jelenik Skultéti, aki „hátizsákban hozza a feleségét, egymással háttal vannak, az asszony feje a férfi tarkóján". „Kiszorultak a közéletből" – jegyzi meg róluk a Házmester. „Beszorultunk a magánéletbe" – replikázik maga Skultéti, és meghívja Porembáékat magukhoz a másodikra. „Bár lehet, hogy ez a látogatás végzetes lesz számomra, még mindig jobb, mint ez a beszorultság."

Skultéti és a felesége, Lívia kapcsolata, úgy tűnik, romokban. Arról kezdenek el beszélgetni, hogy miért is boldogtalanok. Az asszony egy nagy sértődésre emlékszik, a férje viszont arra, hogy mindent megadott neki. De asszony emlékezetébe az a kép tolakszik, amikor a férje egy puskával állított haza, majd olajozni kezdte a csövét. „Láttad volna magad, hogyan fontoskodtál – mondja Lívia. – Akkor nagyon rossz véleményt formáltam rólad. Hogy nem is lehet olyan fontos dolog, amit csinálsz, csak fontoskodsz." Viszont Skultéti szerint Lívia egy játékpuskára emlékszik, amit karácsonykor hozott a gyerekek-

nek. Az olaj meg nem volt más, mint a napolaj, amit Lívia kent a karjára, amikor egyedül nyaralt Siófokon, hisz a férje épp kórházban volt. „Ilyen az emlékek természete. Összemosódnak – teszi hozzá Skultéti. – Napozz nyugodtan, és ne emlékeztessen puskacsőre a napolaj, a bőröd őre."

Poremba eközben mohón nézi Líviát. „Kell a nő" – mondja. De közben a bútorokra is szemet vet, hisz nagy lakást akar vinni. „Kell a felesége" – fordul gátlástalanul Skultétihez, miután megbizonyosdik róla, hogy ő is tetszik az asszonynak. Skultéti némileg habozik, de amikor az asszony rászól, hogy ne legyen ódivatú, akkor így reagál: „ki kell tennem magam az új helyzetnek. Az új valóságnak. Törjek össze benne, zúzódjak szét, vagy támadjak fel, mint új Skultéti László". Végül ezért hagyja, hogy Poremba és Lívia elküldjék borért a Kiskacsába. A megmámorosodott asszony rímekben járul hozzá, hogy ne csak őt, hanem a bútorokat is felvigye Poremba a negyedikre: „Bízhatsz bennem Poremba Béla, bútorok bolondja, beviheted a bútorokat a bungidba, bátran nyomban, boyszolgálati gépkocsiban és pont. Ebben a pillanatban."

„Radikális tisztázás"

Eközben a megzavarodott Skultéti a többiekkel beszélget a lépcsőházban. Jászberényi hirtelen ötlettel leleplezi Porembát: „Az igazi Ida az emlékezetét vesztett kísértet" – közli. „Személycsere történt?" – döbben meg a Törpe. „Tisztázni kell... Radikális tisztázás. Radikalizálódom. Óriási hazugságtömeg. Így kérem nem... Nulláról kell indulni... Teljes őszinteség. Új szavak. Az állatok tiszta szemére van szükségem. Meghirdetem az egyszerűséget. Levegőt, tiszta levegőt! Szigorú szikárságot, elfogulatlanságot, fogékonyságot, kézzelfoghatóságot" – mondja és fényképezőgépet vesz elő.

„Alaktalan, hazug banda!" – fordítja a többiek felé a fényképezőgép lencséjét, és felvételt készít róluk. A kész kép mást mutat, mint ahogy a készítések közben helyezkedtek el a szereplők. Az elkészült képen középen a Házmester áll, kezében tábla, rajta felirat: Sziget u 24/a lakói. Mellette Skultéti zászlót tart. „Milyen szép a zászlód" – jegyzi meg Lívia, aki Jászberényi mellett áll. A kép szélén Poremba, előttük a földön a Törpe, aki csodálkozik, hogy hogyan szerepelhet a képen, hisz ott se volt. Biztos azért került rá, mert ő is benne akart lenni – vélekedik Jászberényi, és megkéri Idát, hogy készítsen ő is egy ilyen képet. Az újabb elkészült képen viszont egyedül csak Ida látható.

„Milyen önző" – jegyzi meg Poremba, és ő maga is csinál nyomban egy újabb képet, hisz különben sosem érnének fel a negyedikre. Az újabb képen Skultéti rabruhában látható, a Házmester pedig mint légóparancsnok. „Hát ültem is, az biztos" – mondja Skultéti, a Házmester meg azt kezdi bizonygatni, hogy „tisztán politikamentes feladatot" lát el. A képen Jászberényi fején kucsma látható, rajta pufajka. Egyedül csak a Törpe értetlenkedik: „nem így álltunk oda". „Ezek az új gépek. Manapság ilyen fotókat csinálnak" – magyarázza Skultéti. Egyébként mindenki vállalja, ahogyan a képen látszódik.

A Törpe egy darabig hallgatja őket, majd egyszer csak megpróbál felállni. És sikerül is neki! „Jó trükk" – jegyzi meg Poremba. „Épp kérni akartam, hogy nőjön meg" – erősít rá Skultéti. És mindenki örvendezik, hogy ezt kérés nélkül is teljesítette. Úgy tűnik, hogy csak a Törpét zökkentették ki a történtek. „Nem vagyok szörnyű látvány?" – kérdezi. „De igen" – válaszol rá Ida, és azt is hozzáteszi, hogy a Törpe most már éppen úgy néz ki, mint a többiek.

Fazekas István, Oszkay Csaba,Gaál Erzsébet, Simány Andrea, Földi Zoltán, Németh Ilona, Székely B. Miklós, Kiss Mihály (Poremba) | *Fotó: archív*

Miután a fotók tisztázták, hogy valójában ki kicsoda, már „semmi akadálya, hogy mindenkit meghívjak a lakásomba" – mondja Poremba. De ezt többen is visszautasítják, mondván, hogy ehhez a harmadikon kellene keresztülmenni. „A harmadik emelet műemlék – magyarázza a Házmester –, az ostrom alatt belövést kapott, és nem restaurálták." „Veszélyes?" – kérdezi Jászberényi. „Ideológialag – magyarázza Skultéti –, az egész olyan zavaros."

Múltba merülés

Aztán mégis felmennek valamennyien a harmadikra. Porembát a „régiségek" érdeklik, mert ő össze akar szedni mindent, amit csak tud. „Miért ne nevezhetnénk fosztogatásnak" – mondja mellébeszélés nélkül.

Jászberényi viszont egy ruhát talál, ami azé a „zongorista istennőé" lehetett, aki a „fantasztikus 60-as évek"-et idézi fel számára. Lívia is keresgélni kezd, „hátha itt van az a puska is", mert a pizsamát (rabruhát) megtalálta már, amiben Skultéti volt látható az imént készült „tisztázó" fotókon. „Mindent megbántam, amit ellened tettem" – térdel le hirtelen Skultéti Lívia elé. „Így akarja visszaszerezni a feleségét?" – döbben meg Poremba. „Senki sem hibás – folytatja Skultéti. – Mikor rájöttem erre, először arra gondoltam, hogy a történelmi szükségszerűség ilyen, aztán arra, hogy csak én nem értem, aztán megint arra, senki sem hibás". „Mit érzel, Laci?" – kérdezi Lívia. „Nyugalmat" – válaszolja a férje.

„De jó neki" – reagál Jászberényi. „Akkor még nekem is sikerülhet" – teszi hozzá reménykedve. „Majd írok, de máskor ne gyere beszélőre" – mondja a hirtelen a múltba visszalépett Skultéti Líviának. „A helyzet drámai" – jegyzi meg erre a Törpe. „Várj, Laci, mindjárt jövök, ne félj" – reagál Lívia. „Nem mész sehová, jössz velem a negyedikre" – dühöng Poremba, mert nem akarja elengedni az asszonyt. „Ha kiszabadulok, egy percre sem válunk meg egymástól – folytatja Skultéti a Líviának tett vallomást –, behúzódunk a szobánkba, és megváltozva jövünk ki onnan, elég volt a nyilvánosságból. Itt megtanultam, milyen jó a négy fal között." „Hogy csűri, csavarja, megáll az ész" – reagál még dühösebben Poremba. Majd fenyegetésre vált: „Lívia, ide gyere, vagy kapsz két pofont!" „Ne zavarj, Béla, semmi közöm a falánkságodhoz" – szól elutasítóan Lívia, és ismét a férje felé fordul: „Folytasd, Laci!" „A fene érti, talán kiugrott apáca" – jegyzi meg a nőről a Házmester.

„Csináljon már rendet – fordul Jászberényihez Poremba. – Maga még funkcióban van." „Nem megy, az istennek se megy" – mondja tehetetlenül Jászberényi. És elégedetlenkedni kezd: „Magának sikerül, neki sikerül, csak nekem nem." Poremba azonban véget akar vetni ennek a múltba merülésnek. „Nem tisztáznánk nálam a dolgokat, ha már nem megy magánál?" – kérdezi Jászberényitől. „Úgy van, fordítsuk arcunkat a jövő felé" – helyesel a Törpe.

Mi kezdődik?

Így ér fel a társaság a negyedikre, ahol kiderül, hogy Ida lakása tele van órákkal. „Nyugtalanító ez a ketyegés" – jegyzi meg Lívia. „Nem emlékszik, hogy minek ez a sok izé?" – kérdezi a Házmester. És Ida nehézkesen megpróbál visszaemlékezni. „Rémlik… – mondja. – Kezd valami…" „Mi kezdődik?" – reagál Jászberényi. „Jó kérdés, tényleg, mi kezdődik?" – ért egyet a Házmester. „…mindjárt… máris… megvan…" – próbálkozik tovább az emlékezéssel Ida. „Megvan… rémlik nekem, hogy van ez… valaki… valakit…" – folytatja Ida helyett is Poremba.

Erre a Törpének támad felismerése: „Be kell valamit vallanom. Ez a nap olyan, mint a többi nap." „Nem olyan" – reagál a Házmester. A többiek sem értenek egyet a Törpével: „Más" – mondja Skultéti. „Ugye?" – helyesel Lívia. „Most, barátaim, jöjjetek meghányni, vetni…" – mondja Poremba a többieknek. „Konkrétan…" „Elvszerűen…" „Őszintén…" „Radikálisan…" – teszi hozzá mindenki a magáét.

„Úgy van – összegez Poremba. – Vessünk véget ennek a gyászos vitának, hogy kicsoda Ida, ki Poremba Béla. Ida. Béla. Béla. Ida. Ezek csak nevek. Az embert kell nézni, alattuk, mögöttük…" „Nem érthetjük egymást félre tovább" – helyesel Skultéti. „Mától fogva…" – csatlakozik a Törpe. „Én is változom körülményeim javultával" – fordul Líviához Poremba. „Annyi közös harc és munka pecsétje van kézfogásotokon, hogy azt feltörni nem vagyok jogos" – mondja a házaspárnak. Majd hozzáteszi: „Sietek Fótra, hogy idehozzam gyermekeimet, később az anyjukat. Elsősorban a jövő miatt. Tanuljanak példámból az életkorban utánam jövők. Lám, a gonoszságom is eltűnőben."

A darab zárszavát Jászberényi mondja: „Én pedig, bár egy reménnyel szegényebben, de egy tanulsággal gazdagabban, a Rózsadombra térek vissza, és többé nem keresem a múltban azt, amit a jelen is megadhat."

A VALÓSÁG KÉPEI ÉS A VALÓSÁGOS SZÍNÉSZI JELENLÉT

Angelus Iván ugyan elkezdte próbálni a Poremba című előadást, de sérülése miatt végül kimaradt belőle. De részt vett a Pilisborosjenőn zajló műhelygyakorlatokban, majd szerepelt a naturalista etűdökben. Sőt a Kiss Mihály rendezte A 6-os számú kórteremben az egyik kedvenc szerepét játszotta.

– A Bereményi-novella inspirációja alapján készült Bankett után egy Bereményi Géza által írt darabot is bemutattatok, a Porembát.

– Ezt se úgy kell elképzelni, mint egy klasszikus színházi bemutatót, hogy van egy kész szöveg, amit mi eljátszunk, hanem Bereményi is kijárt hozzánk, beszélgetett velünk, és ez alapján írta meg a *Porembát*. De ebben kétségtelenül több a lineáris elem, mint a *Bankett*ben. Az egy falusi világot jelenített meg, ez meg egy városi történet volt. A *Poremba* tulajdonképpen egy *III. Richárd*-átirat. Egy huszadik századi, budapesti III. Richárd. A címszereplő itt is elhatározza, hogy gonosz lesz, lakáshoz fog jutni, mert neki nincs, másnak viszont van, és ő is akar magának egyet. Mindez egy gangos ház penészszagú világában történik. Remekül volt megírva a *Poremba*, nagyon jó szövegek voltak benne. Azt hiszem, Bereményi saját magát írta meg a címszereplőben, ebben a velejéig cinikus figurában, aki abban alapvetően különbözik minden más gazembertől, hogy őszinte, és ettől érdekessé és vonzóvá válik. Más cinikus gazemberek titkolják, hogy csalni fognak, átvernek másokat, Poremba viszont előre közli, hogy mindent meg fog tenni a tanácsi lakásért, ha kell, átveri a nőket, a saját családját, bárkit, aki az útjába kerül. Bármire képes, hogy megszerezze a lakást.

– Elkezdted próbálni a Porembát, de végül nem szerepeltél az előadásban.

– Valóban nem, mert próbák közben, valamikor februárban eltörtem a lábam. Dobogókőn síeltem a bátyámmal, onnan indultam volna a próbára. Nagyon jól éreztük magunkat, és úgy gondoltuk, hogy belefér még egy menet. Közvetlenül Robi nyomába haladtam, de biztos kicsit már fáradtabb voltam, ezért amikor a bátyám bement az erdőbe, nekem már nem sikerült bevennem a kanyart. Csak a reccsenést hallottam, hogy eltört a sípcsontom. Föl se merült, hogy lábra tudnék állni.

– Ki helyettesített az előadásban?

– Akkor került be Fazekas Pisti a Stúdió „K"-ba. Fodor ismerte a szinkronból, ott sokat dolgozott vele. Ekkor mondta neki, hogy na, gyere, van egy szerep.

– Ő lett helyetted a Törpe a Porembában?

– Bizonyára. De már nem emlékszem, hogy nekem pontosan mi lett volna a dolgom a darabban. Valószínűleg ott is valami mozgásos szerepem lehetett, amit a lábtörés után lehetetlen volt megcsinálni, így hát kikerültem az előadásból. Otthon voltam a szüleimnél a Lajos utcában, mert Pilisborosjenőn nem tudott volna senki ápolni engem. Combig be volt gipszelve a lábam.

– Mivel töltötted az időt?

– A spanyolos Dés Mihály – Dés Laci testvére, aki aztán később kiment Barcelonába – valamelyik kiadónál dolgozott szerkesztőként, és tőle kaptam munkát, hogy fordítsam le Nicolás Dorr *Mamagájok* című darabját. Ez meg is jelent aztán valamilyen kötetben[1]. A *Mamagájok* egy rövid darab, talán húsz oldal az egész. Dorr ezt még 13 évesen írta, de később nagy színházi sztár lett Kubában. Volt még egy fordításom, az egy sokkal nagyobb szabású munka volt. Valle-Inclán nagy spanyol drámaírónak van egy esperpento műfaji megjelölésű darabja, azt is lefordítottam, de az kéziratban maradt.[2]

– A fordítás is pénzkereseti lehetőséget jelentett számodra?

– Hát nem nagyon. A műfordításért messze nem fizettek annyit, mint amennyit az idegenvezetéssel kerestem. Néha filmeket is fordítottam, egy keveset azzal is lehetett keresni. Nyersfordítást kellett csinálnom, és két nap alatt lenyomtam egy-egy filmet. De ez inkább csak arra szolgált, hogy támpontot adjon a szinkrondramaturgnak, aki megírta a magyar szöveget, ha nem értett valamit. De a szinkrondramaturgok – Szeredás András meg a többiek – általában több nyelven beszéltek, de spanyolul nem nagyon tudtak, ezért jól jött néha a segítség.

– Tehát a Poremba végül nélküled készült el, de ez is olyan előadás volt, amit szintén alig játszott a Stúdió „K", akárcsak a Bankettet.

– Pedig ezek is nagyon jó kis előadások voltak. De a kezdeti nagy sikerek, az *Etoile* meg a *Vurstli* után egy ideig – egészen a *Woyzeck*ig – valóban nem volt sikeres darabunk. Akkoriban nonstop válság, folyamatos keresgélés, állandó gondolkodás határozta meg az életünket. Közben azért voltak kisebb léptékű vállalkozásaink is, mint például a *Vasmunkások*, vagy korábban a *Havannai kihallgatás*, ami inkább egy felolvasó színházhoz hasonlított. Volt egy gyerekdarabunk is, ahol hangya voltam, és nagyon élveztem. Az óbudai amfiteátrumban adtuk elő.

– A kezdetei felívelés után bekövetkezett permanens válság nyilván annak is köszönhető, hogy az Orfeo-ügy után kiebrudaltak benneteket a fővárosi művelődési házakból, és visszaszorultatok Pilisborosjenőre. Itt többnyire olyan etűdöket csináltatok, amelyekből egyáltalán nem lett előadás. Ionesco-darabokkal foglalkoztatok, a Székekkel és a Kopasz énekesnővel; Genet Cselédek és Albee Nem félünk a farkastól című darabjának jeleneteit kezdtétek próbálni, Shakespeare-darabok részleteiből készíttettetek etűdöket.

1 *Minden vasárnap. Mai kubai drámák.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1986. 367 o.

2 *Luces de bohemia* (A Bohémvilág fényei) a címe az 1920-ban írt műnek. Angelus Iván kézirata megtalálható a Színházi Intézet könyvtárában.

A halhatatlanságra vágyó királyfi – Gaál Erzsébet, Németh Ilona, Fazekas István | Fotó: archív

– Ezeket valószínűleg eleve nem azért vettük elő, hogy előadásokat csináljunk belőlük. Inkább színészi, dramaturgiai gyakorlatokként foglalkoztunk velük. A mi színházunk ugyanis sosem darabokból építkezett.

– Hanem miből?

– Az ott lévő emberekből. Mindig az volt a kérdés, hogy azok az emberek, akik itt vannak, milyen darabot tudnak együtt csinálni. Az sosem volt kérdés nálunk, hogy milyen darabok kínálnának jó szerepeket. Ehelyett mindig azt kérdeztük, hogy ezekből az emberekből mit lehet összealkímiázni. Ez egy nagyon fontos formája a színházcsinálásnak, ami mára sajnos teljesen háttérbe szorult. Manapság leginkább az a meghatározó (leginkább nyugaton), amikor a középpontban egyetlen ember áll – a legjobb elnevezés rá a kreatív producer –, és ő választja ki, hívja az írót, a rendezőt, a színészeket meg a marketingest, és velük együtt csinálja meg azt az előadást, amit eltervezett. Ez leginkább a filmkészítéshez hasonlít. A mai világnak leginkább ez felel meg, hogy ilyen produkciók szülessenek.

Magyarországon viszont még egy korábbi modell is él, amelyben a kiindulópont a társulat. Van, hogy ez inkább egzisztenciális biztonságot jelent, de van, hogy művészi szövetséget. Így leginkább egy gyárhoz hasonlítható, mert alapvetően nem a kreatív le-

A pilisborosjenői próbaterem ma | Fotó: Szűcs Mónika

hetőségek, hanem a munkaköri feladatok a meghatározóak benne. Működésének célja is hasonló, akár en suite, akár repertoárszínház: folyamatosan előadásokat kell termelnie, még akkor is, ha az ott dolgozóknak semmi közlendőjük nincs ezzel.

Mi a hetvenes évek elején a színházcsinálásnak egy harmadik típusát képviseltük. Ebben mi, az alkotó közösség álltunk a középpontban. A mi kreatív együttműködésünk. A kasszasiker fel se merült, szinte ingyen játszottunk, teljesen ingyen dolgoztunk. A sikert nem az eladott jegyek számával, de még nem is társadalmi beilleszkedéssel, hanem a létrejött produkció önértékében – érdekességében, izgalmában, egyediségében – mértük. Azt kerestük, mit tudunk mi létrehozni. Ha mások dolgoznának együtt, akkor teljesen más lenne az eredmény. A pilisborosjenői etűdökben azokat a témákat és formákat kerestük, amiket magunkhoz képest érezhettünk hitelesnek.

– Nem is mutattátok meg az etűdök eredményeit?

– De, azoknak a nézőknek, akik kijöttek Pilisborosjenőre, egyfajta tesztközönség volt ez. Azt hiszem, inkább akartunk fejlődni, mint tetszeni. A ház padlásán, a próbateremben dolgoztunk, amit Oszkay vezetésével építettünk. Ez egy nagyon szép, szamárhát formájú, csodálatos tetővel fedett terem volt. Eleve az volt a cél, hogy széles legyen, de ne túl magas, ehhez lett kitalálva ez a szép ívű boltozat, ami lefedte a hat-hét méter széles és tíz-tizenkét méter hosszú próbatermet. OSB lemezzel volt borítva a padló, volt benne világítás is, sötétre voltak festve az ívelt falak. A végén be lehetett húzni egy függönyt a nagy ablak elé, amin tiszta időben el lehetett látni egész Budapestig. A próbaterem padjain ültek azok a nézők, akik kijöttek megnézni az etűdöket. Hol hárman voltak, hol tízen. Megnézték, beszélgettünk róla.

Ebben az időszakban megosztottuk a társaságot, két-három ember foglalkozott az egyik darabbal, másik három-négy egy másikkal. Fölvetődött néhány téma, és mindenki eldöntötte, hogy melyikben szeretne dolgozni. Én nem emlékszem, hogy mivel foglalkoztam. Albee-val biztos nem, a Shakespeare-etűdökkel talán, a *Székek*kel esetleg. Már akkor se nagyon kapkodtak értem, azt hiszem.

– Az úgynevezett naturalista etűdökből 1976 őszén előadás is született, amit rendszeresen játszottatok a HVDSZ Akácfa utcai művelődési házában. A Lakótelep és a Patyolat Dániel Ferenc ötletei alapján készült.

– Nagyon szerettem ezeket, bátor vállalkozásnak tartottam őket. Radikális dramaturgiájú színházi kísérletek voltak. A probléma, amiből kiindultunk, az volt, hogy miképp lehet mai darabokat csinálni. Tehát nem arra törekedtünk, hogy Shakespeare-t vagy Albee-t vagy bárkit próbáljunk meg magunkra adaptálni, hanem saját magunkból próbáltunk meg egy mai darabot összerakni. De lényegében erre törekedett korábban a *Vurstli*, a *Bankett* meg a *Poremba* is. Ezek is a korabeli magyar nyelvre épülő, jelenkori valóságmorzsákat használó előadások voltak, még ha feldolgozásmódjukban egyfajta szürrealizmust képviseltek is. Ezzel szemben a *Patyolat* és a *Lakótelep* hipernaturalista darabok voltak. Dániel Feri* ajánlotta, hogy hétköznapi helyzetekből induljunk ki. Fodornak és nekünk is tetszett az ötlet. Nagyon szerettem játszani ezeket a darabokat. Nekem valók voltak, azt kellett csinálni bennük, ami én vagyok, és ezt meg tudtam csinálni.

– A korábbi szürreális vonulat után nagy lehetett a kontraszt, hogy most ilyen hipernaturalista előadásokat csináltatok.

– Félrevezetnek téged a fogalmak (ahogy bárki mással is ezt tennék.) Abszolút értem, hogy mire gondolsz, de csak látszólagos az ellentmondás. Több volt a közös ezekben az előadásokban, mint az eltérő. Például mindegyiket egy dramaturgiai keresgélés határozta meg. Szerintem Fodor elég tudatosan kereste akkoriban, hogy miből állhat össze a színházi hatás. A cél a katarzis volt, a kérdés pedig az, hogy ez miképp születhet, születik meg. Hogyan kell összerakni az előadást, hogy ez létrejöjjön.

A klasszikus drámairodalomban mindig van egy történet, azt kell elmesélni, megérteni. Például fel kell tárni a szereplők helyzetét, szándékait. Ettől válik láthatóvá, hogy milyen értékek ütköznek a darabban. Különféle korokban írt művekben más és más. Például Shakespeare királydrámáiban az igazság és a csalárdság, a szeretet és a gyűlölet áll szemben egymással. De Schiller szintén királyokat (is) szerepeltető darabjaiban már a hűség és a függetlenség, a szabadság ellentéte a meghatározó. A színházban úgy tudjuk ezeket a darabokat értelmezni, ha beleéljük magunkat. Ez más-más módon, de egyformán igaz a játszókra és a nézőkre is.

A mi színházunk viszont mindig a beleélés és az elidegenítés balanszára, egyensúlyára épült. (Ezért is választottuk *A nevelő úr* esetében Brechtet kiindulópontul.) Ugyanakkor az is fontos volt, hogy számunkra mindig a szegényszínház logikája és dramaturgiája volt a meghatározó. Fodornak – így nekünk is – az egyik mestere Grotowski volt, anélkül, hogy – azt hiszem – egyetlen előadását is látta volna. Grotowski Magyarországra Ruszt Jóskán keresztül jutott el, és az ő gondolkodásmódja nagyon erősen hatott Fodorra, tehát ránk is. Mi szegényszínházi előadásokat csináltunk, és nem szürreális előadásokat. Ez a

kifejezés csak azért jutott eszembe, hogy jelezzem azt, hogy mi elemeltebben, költőibben gondolkodtunk, mint a korabeli magyar kőszínházak. De nem szürreális előadásokat csináltunk, ez nem a mi mozgalmunk volt. A mi színházunk reális színház volt, a valóságra épült, de nem olyan dogmatikus módon, mint a kőszínházak repertoárja. Mert mi nem a történetre, a fikcióra építettünk, hanem a valóság képeire és a valóságos színészi jelenlétre.

A fő szándékunk az volt, hogy a valóságot vigyük a színpadra, de ezt valamennyire mégis költői módon tegyük. Ezért voltak rögtön az indulásnál fontosak az *Etoile* mindenféle átváltozásokra képes székei. Mert a színházban a valóság képpé válik, de érzéki valóság marad. Nekem ezért vezetett viszonylag könnyű utam a Stúdió „K" után a tánchoz, mert ez az a műfaj, amelyben szintén megemelődik az érzéki valóság. Tehát nem történeteket valósít meg, nem gondolatokat fejez ki, nem szimbólumokat alkot, hanem élő színházi valóságot teremt, amely hol képekből, látványból, hol lírából vagy zenéből születik meg, de alapvetően érzéki élmény marad.

– Mindez, amit elmondtál, mennyiben érvényes a naturalista etűdökre?

– Annyiban, hogy a *Patyolat* vagy a *Lakótelep* hipernaturalista jeleneteiben a valóság inkább egy képi elem volt, mert igazából föl sem merült, hogy mi valóban a lakótelepi fáültetés problémáiban szeretnénk állást foglalni, pedig az alapszituáció erről szólt. Vagy a *Patyolat*ban, ami egy ruhatisztító átvevő helyiségében játszódott, szintén nem a magyarországi kereskedelempolitika fejletlenségéről akartunk beszélni. Ezekben a hipernaturalista jelenetekben is alapvetően az embereket próbáltuk megragadni, és szeretettel, de némi groteszk iróniával ábrázolni őket.

Színházi értelemben a naturalista etűdökben is a karakterformálás volt a legfontosabb. Így rögtön kiderült az is, hogy mondjuk Fazekas Pisti valóban színész, hisz felvett egy szemüveget, és máris azzá a karakterré vált. A Laca viszont fölvette a svájcisapkát, de ettől még ugyanúgy Laca maradt. A Gaál is valamelyest színészként működött. Sőt a *Patyolat* abszolút körülötte forgott. Ő „mozgatta a szálakat", húzogatta a lepedőket, ettől az emberek megalázva érezték magukat, hogy kipakolják a szennyesüket ott, a többi ember előtt. Rám meg kitaláltak valamit, amit úgy-ahogy meg tudtam jól csinálni. Nem voltam sem karizmatikus látvány, sem nagy személyiség a *Patyolat*ban, de betöltöttem a szerepemet.

A *Lakótelep* egy kicsit közelebb állt hozzám. Bár sem lakótelepen, sem társasházban nem laktam, ezek a budapesti figurák ismerősebbek voltak számomra. A kedvenc jelenetem a kávéfőzés volt. Valóságosan is feltettük a kávét, mert azzal kísérleteztünk az előadásban, hogy a színházi időt és a natúr időt hogyan tudjuk közelíteni egymáshoz. Nagyon tetszett nekem, hogy itt lényegében szinkronba kerültek. Addig tartott a jelenet, amíg ténylegesen lefőtt a kávé. Tehát valóságos ideje lett a történéseknek, miközben nyilvánvalóan a színpadi valóság határozta meg őket. Lényegében mindkét darabot real time-ban játszottuk, azaz annyi idő alatt történtek, mint amilyen hosszú volt a játékidő. Ennek megfelelően roppant hosszú és talán kicsit unalmas lehetett a *Patyolat* és a *Lakótelep* azoknak, akik mást vártak tőlünk, mondjuk provokatívabb vagy politizáló előadást.

– Nem voltak „roppant hosszúak" ezek a darabok.

– Huszonegynéhány percesek voltak. Természetesen nem két-három órás etűdöket játszottunk, nem voltunk mi annyira radikális forradalmárok. Ma már mernék több órás

ilyen előadást csinálni. Talán jobb lett volna. Akkor ez is merésznek tűnt. Aki unta, az nagyon tudta unni az alig harminc percet is. Mert lényegében nem történt bennük semmi. Jött egy ember, aztán egy másik, beszélgettek abszolút hétköznapi, semmitmondó dolgokról. Várták, hogy lefőjön a kávé, behozták, megitták. Azt hiszem, én hoztam az előadáshoz a kávédarálót otthonról. Laca egy hummogó vendég volt a *Lakótelep*ben, egy elvtárs, aki azt szeretné, ha aktívabbak lennénk a faültetésben. Elolvasta a kávédarálón a feliratot: Moulinex, és elismerőleg mondta, „monlineksz", én meg igyekeztem úgy mondani, hogy meg ne bántsam: muliné. *(nevet)* Tetszett nekem ez a poén. Mert valójában kimondatlanul is különféle világok ütköztek mindkét darabban. Más-más kultúrát, viselkedésmódot képviseltek azok, akik találkoztak a lakógyűlésen, vagy összefutottak a *Patyolat*ban. De nem említetted *A 6-os számú kórterm*et, amit a két mai etűddel együtt játszottunk.

– Azért nem, mert az a benyomásom, hogy ez a Csehov-elbeszélés alapján készült előadás teljesen más jellegű lehetett.

– Színészi szempontból nem volt más. Ott is a figurákból indultunk ki. Ebbe is kifejezetten etűdözési szándékkel kezdtünk bele. Azt már nem tudom, hogy miképp került szóba, hogy Kiss Mihály rendezzen darabot. Ő sem színész, sem rendező nem volt, leginkább alkalmazott grafikusként dolgozott, könyvborítókat készített nagy mennyiségben. Sokat üldögéltem vele, és beszélgettünk, amíg a könyvborítókra ollózta és ragasztgatta a betűket.

Nekem az egyik kedvenc szerepem a muzsik volt, amit *A 6-os számú kórterem*ben játszottam. Ez a pszichiátrián zajlott, ahol mindenféle emberek gyűltek össze. Az általam játszott figura egy nagy böhöm muzsik volt, aki végig nem szólt semmit. Azt hiszem, valaki visszaadta a szerepet, én meg szívesen vállaltam. Ki volt tömve a kabátom mindenféle vállfákkal, hogy még nagyobbnak látszódjak. És Kiss Mihály előadásában végig háttal a nézőknek, mozdulatlanul ültem. A húsz-harminc perces darab során az volt a feladatom, hogy egyetlen egyszer megmozduljak – egy kicsit. Ezt nagyon szerettem. Nagyon jó kis szerep volt.

Tulajdonképpen itt is arról volt szó, hogy a színpadi valóság miképp tud képpé fejlődni a nézők agyában, így összhatásában költőivé válni. Nagyra becsültem az efféle vállalkozásokat. Lehet, hogy hónapokig dolgoztunk egy-egy etűdön, és sosem mutattuk be őket, de ez valahogy akkor nem számított. És nem is gondoltuk haszontalannak, amit csinálunk. Bár tényleg évekig csak az etűdözgetés folyt, de mindez aztán a *Woyzeck*ben kifutotta magát. Ezek nélkül az etűdök nélkül szerintem sosem született volna meg a *Woyzeck*.

AMATŐRÖKBŐL SZUVERÉN ALKOTÓCSOPORT

Székely B. Miklós szerint a Bankett után a Porembával, illetve a naturalista etűdökkel (Lakótelep, Patyolat, A 6-os számú kórterem) vált 1976-ban a Stúdió „K" amatőr együttesből szuverén alkotócsoporttá.

– Két Bereményi-előadást is csináltatok, a Bankettet meg a Porembát.

– Igen. A *Poremba* egy előadást élt meg. Nem tudom, hogy miért nem vállaltuk fel. Akkor nem volt helyünk, és egy nagyon pici lyukban, a Rákóczi téren lévő kultúrházban játszottunk. Bereményi nagyon szerette az előadást. Nagyon jó hangulatú volt, egy szürrealista, cseh hangulatú darab. Gézának a korai, nagyon érdekes, intellektuálisan metsző stílusát csináltuk meg. Én egy karrierista házkezelőségit játszottam, aki lakásokkal csencsel. És volt benne egy olyan szöveg, hogy huszonötezer nyolckerületi büdös öregasszony, ami miatt az önkormányzat kulturális osztálya megtámadta az előadást, hogy nincs a nyolckerületben huszonötezer büdös öregasszony. De volt. Géza írta.

– Ezért mondták azt, hogy nem lehet játszani?

– Igen. Tamás meg nem ragaszkodott hozzá, hogy játsszuk. Különben is menni kellett a Józsefvárosból. De én nagyon élveztem a *Porembát*. Zseniális díszlete volt: drótokon meg madzagokon függtek különféle bőröndök, ez volt a bérház. Egy képzőművész srác csinálta, aki eztán Kanadába emigrált. Nagyon szerettem, egy szelíd festő volt.

– A darabban egy „utazást" látunk a földszintről a negyedik emeletig. Ehhez átrendeztétek a bőröndöket?

– Nem nagyon rendezgettük, de kicsi változás volt. A bőröndök függtek a térben, azok között bujkáltunk. Meg volt olyan is, amelyikbe Gaállal együtt bebújtunk, amikor a történet szerint egymásra találtunk. Egyébként zseniális volt Oszkay és Gaál duettje. Ők egy házaspárt játszottak. Oszkay a hátán cipelte Gaált, varratott egy speciális hátizsákot, amit elbírt. Akár csak az a párbeszéd, ami arról szólt, hogy ki olajozta be a puskát. Ezen vitatkoztak. Nem mondtuk ki, de 56-ról beszéltek. Akkor csak így lehetett beszélni róla.

A másik Bereményi-darab, a *Bankett* alatt is teljesen visszahúzódott Tamás. Hogy miért, nem tudom pontosan, nem emlékszem rá. Azt az előadást valójában a társulat csinálta meg a különféle korai amatőr etűdökből, Bereményi- meg más egyéb szövegek alapján. Az

egy jó hangulatú amatőr előadás volt. Egy motor szerepelt benne. Egy állványon berregett. Meg különféle népdalok hangoztak el benne. Szőke Szabolcs a maga chagalli figurájával zenészként vett részt benne. Ő nagyon szerette azt az előadást. A *Bankett* szerintem a záróköve volt az amatőr korszakunknak. Ezután kezdődött a szuverén alkotócsoport időszaka. Talán a *Porembá*val indult, vagy még inkább az utána következő naturalista etűdökkel. Ennek a korszaknak a csúcsteljesítménye volt a *Woyzeck*.

– Mik voltak ezek a naturalista etűdök?

– Dániel Ferinek köszönhetjük őket. Ezek is a cseh film eredményeit, gondolkodásmódját hozták be a Stúdió „K"-ba. Ez elsősorban a színészetre vonatkozik. Arra, hogy milyen legyen a hiteles jelenlét. Ezt Ferinek köszönhetjük. Nem azért, mert ő instruált bennünket, hanem azért, mert olyan anyagokat írt nekünk, amelyek ezt lehetővé tették.

– Ezek a Pátyolat meg a Lakótelep című etűdök voltak?

– Igen. Akinek volt valamilyen színészi képessége, az ezekben az anyagokban kibontakoztathatta, megfogalmazhatta ezt. Szerintem '75-ben szakadtunk el az amatőr mozgalomtól, a *Bankett* után – ami még egy nagyon nívós amatőr előadás volt. Ezután kezdtünk bele a naturalista etűdökbe, ami már a szuverén csoport első anyagának tekinthető. A *Patyolat*-ban például Gaál Erzsi nagyon nagyot ugrott. Majd jött a *Woyzeck*.

– Úgy tartod, hogy te a Woyzeckben lettél igazán színész?

– Igen. Illetve már talán előbb, a naturalista etűdök között volt egy Csehov is, amit nem Tamás rendezett, hanem Kiss Mihály

– A 6-os számú kórterem.

– Ebben az orvost játszottam, és spontánul adódott, hogy amikor azt a nehéz Csehov-szöveget kellett mondani, hogy miért nem halhatatlan az ember, és hogy mire valók az agytekervények, akkor filozofálás közben egy almát kezdtem hámozni egy éles késsel. Ezt találtam ki, és mert éles volt a kés, kurvára kellett figyelnem rá, de szép, nyugodt mozdulatokkal hámoztam az almát. Az egész úgy hatott, mint amikor egy humanista ember mélyen belegondol az időtlenbe. Szép nyugodtan csináltam, ami a szöveg meg a gesztus között feszültséget teremtett. Vekerdy Tamás is beszélt velünk az előadás után, és annyit mondott, hogy amikor az a fiú (azaz én) a Csehovot mondta, akkor számára megszűnt az idő. Csehov korában is érezhette magát. Emlékszem, hogy ezután Tamás otthon indulatosan kérdezte, hogy Laca, mutasd már meg, mit csináltál. Almát hámoztam – válaszoltam. De nem tudtam megmutatni, mert ha egyszerűen csak almát hámozok, akkor nem jön létre a feszültség. Ami egyébként engem is meglepett, hogy létrejött. Valami olyan ritmikája jött össze ott a gesztusnak meg a szövegnek, amiből megéreztem, hogy olyan feszültség van jelen a térben, ami nem szokott lenni. Mindig erősen és pontosan igyekeztem dolgozni, meg is veregették a vállam érte, de itt valami egészen más történt. Persze ehhez kellett Csehov.

– És az miből jött, hogy ebben az irányban kerested a színészetet?

– Nem tudom. Valószínűleg a kínlódásból adódott, az utakból, amelyeket előtte végigjártunk, és hogy ezek már elfáradtak…

ÉLETKÉPEK

1976. november 26-án a HVDSZ Akácfa utcai Jókai Művelődési Házában, annak is a Bihari termében tartott új bemutatót a Stúdió „K". Három rövid darabot játszottak. Egyik irodalmi anyagból készült: Csehov A 6-os számú kórteréből Kiss Mihály rendezte. A másik két etűd Dániel Ferenc ötlete nyomán színészi improvizációk alapján kollektív munkával készült. Az Aktívákat (későbbi címén a Lakótelepet) és a Patyolatot Fodor Tamás rendezte.

A három életkép közül az egyik „kilógott", hiszen *A 6-os számú kórterem* nem hétköznapi helyszínen játszódott, és nem mindennapi szövegek hangoztak el benne, hanem Csehov filozofikusabb megfogalmazásai.

A darab helyszíne a bolondokháza, amelynek kórtermében hirtelen ötlettől vezérelve megjelenik az orvos (Székely B. Miklós). „Végre valahára!" – köszönti őt hahotázva az egyik beteg (Fodor Tamás), majd dühöngésre vált: „Meg kell ölni ezt az aljas férget!" „Nyugodjék meg!" – próbálja csendesíteni az orvos a beteget, mire az megkérdezi, hogy miért tartja az őrültek házában. „Mert beteg" – válaszolja egyszerűen az orvos. De a beteg szerint korántsem ilyen egyszerű a probléma: „De hiszen száz meg száz bolond járkál szabadon, mert maguk a tudatlanságukban képtelenek megkülönböztetni a betegeket az egészségesektől. Az egész kórházi gyülevész népség erkölcsi tekintetben összehasonlíthatatlanul alacsonyabb szinten áll, mint közülünk akárki; miért ülünk tehát mi idebenn, és miért nem maguk? Hol itt a logika?"

„Az erkölcsi színvonalnak és a logikának ehhez semmi köze – válaszolja az orvos. – Minden a véletlenen múlik. Akit becsuktak, az itt ül, akit nem csuktak be, az szabadon járkál, ennyi az egész." Ez marhaság – reagál a beteg. „Engedjen szabadon" – kéri az orvost, aki közli, hogy nem teheti, hisz a járókelők vagy a rendőrség úgyis visszahozná. Majd hozzáteszi: „Amíg a társadalom elkülöníti magától a bűnösöket, elmebetegeket és általában a zavaró elemeket, addig legyőzhetetlen. Nem marad más hátra: bele kell törődni abba a gondolatba, hogy itt-tartózkodása múlhatatlanul szükséges." Majd tovább fejtegeti: „Ha egyszer van börtön és őrületekháza, akkor valakinek ülnie kell benne. Ha nem magának, akkor nekem, ha nem nekem, akkor valaki másnak. Ha majd valamikor, a távoli jövőben, megszűnnek a börtönök és az elmegyógyintézetek, akkor nem lesz többé sem rácsos ablak, sem rabköntös. Előbb vagy utóbb el kell jönnie ennek az időnek."

A betegnek nem nagyon tetszik ez a fejtegetés, és határozattan kijelenti, hogy „az olyasféle uraságoknak, mint maga... semmi közük nincs és nem is lehet a jövőhöz. ... De

felragyog az új élet hajnala, az igazság győzedelmeskedik, és eljön a mi napunk!" Mindez az orvost nem rendíti meg, és nyugodtan folytatja: „Az igazság, ahogy az imént kifejezte magát, győzedelmeskedik, de a dolgok lényege azért nem változik meg, a természet törvényei ugyanazok maradnak. Az emberek éppúgy fognak betegeskedni, megöregedni és meghalni, mint most. Akármilyen csodás hajnal ragyogja be az ember életét, a végén éppúgy a koporsóba szegelik, és a gödörbe dobják." Majd a beteg közbevetésére még a következőket is hozzáteszi az orvos: „Maga gondolkodó és elmélkedő ember. Minden körülmények között megnyugvást találhat önmagában. A szabad és elmélyült gondolkodás, amely az élet megértésére törekszik, és a világ gyarló hiúságának teljes megvetése: két olyan áldás, amelynél nagyobbat ember sosem ismert. Maga is birtokába juthat mindkettőnek, noha rács mögött él."

A diófa-ügy avagy „kik azok a többség?"

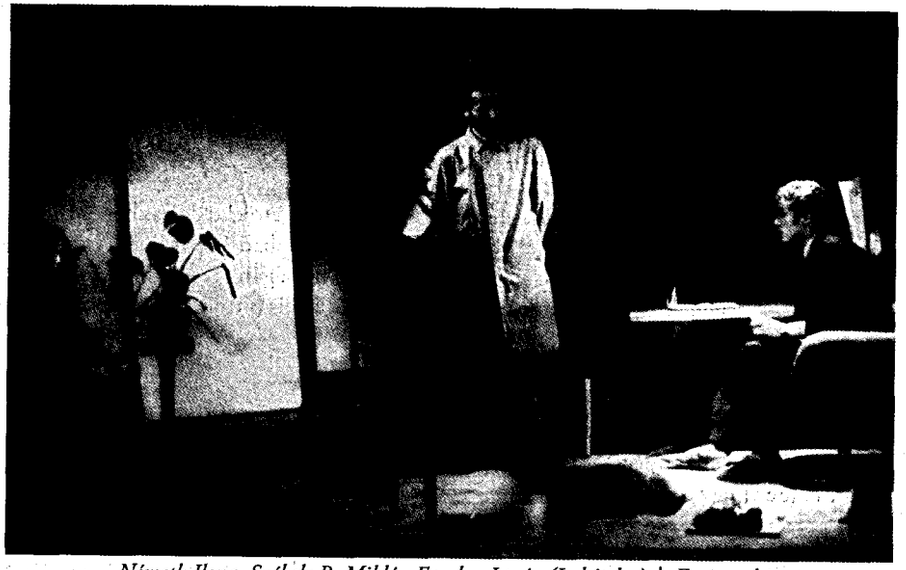
Az *Aktívák* (későbbi címén: *Lakótelep*) egy modern lakótelep egyik kétszobás lakásában játszódik (de ahogy a szöveg utal rá, a többi pont ugyanilyen). A lakás bútorzata még nem teljes, a szoba üres. De szól a Petőfi rádió: a délutáni műsor, a *Kettőtől hatig* megy benne.

A Házigazda érkezik Hágelmannal. Az előbbi az utolsó pillanatban leszaladt a boltba néhány apróságért. Az utóbbi viszont mindenhova korábban érkezik, ezért jön most a házigazdával együtt (pedig nincs még háromnegyed hat, amikorra megbeszélték az összejövetelt). A Házigazda lehúzza a cipőjét, Hágelmann követi. „Vendégeknek nem kötelező" – mondja a másik. „Akkor visszahúzzuk, de letöröljük" – reagál a vendég. Közben a Házigazda összekapkod még néhány széthagyott holmit, és kiviszi őket.

Amikor visszajön, a vendég a kezében lévő virágot nyújtja felé. „Gondoltam, a ház asszonyának" – mondja tétován. „Egyedül vagyok" – vágja rá a másik. De azért elveszi a virágot, kimegy, vízbe teszi. Hágelmann ismét egyedül marad, körbejár a szobában, majd leül az egyik székre. „Jó az a zöld folt ott" – mondja a visszatérő Házigazdának. Az először nem érti, hogy miről van szó. Aztán rájön, hogy a másik a filodendronról beszél. „A feleségem hozta, én csak locsolgatom" – mondja. Ezt meg Hágelmann nem érti, hisz az előbb azt mondta a Házigazda, hogy egyedül él, nincs felesége. De aztán zavartalanul folytatja: „Maguk biztos nem hívtak össze szümpóziont, amikor odatették." És ezzel máris a tárgyra tér, ami miatt összehívták a gyűlést: „Akkora feneket kerítünk ennek a faültetés ügynek, mintha szárnyas programról lenne szó. Bizottság... Egyszerűen ki kellene írni: ekkor és ekkor faültetés. Kell egy a C kapu elé, kell egy..."

A Házigazda viszont csóválja a fejét, mert teljesen másképp gondolkodik erről: „Nem lehet mindent csak úgy odahajítani...". De „várjuk meg a többieket" – teszi hozzá, és közben lopva az óráját nézi. „17 óra 43 perc" – vágja rá a másik. A Házigazda észreveszi, hogy bent hagyta sört, amit a boltban vásárolt. „Behűtöm" – mondja, és kimegy vele.

Hágelmann ismét egyedül marad a szobában. Hallgatja a rádiót, nézi az asztal lapját, észreveszi rajta a karcolásokat. A Házigazda egy ronda tálcával tér vissza, rajta sajtos tallér, de elfelejti a vendéget kínálni vele. Inkább kévét kezd el főzni. „Hagyja csak, nekem gyakorlatom van benne" – mondja Hágelmann, és kiveszi a Házigazda kezéből a kávédarálót. „Itt kell nyomni" – mutatja a Házigazda, és kimegy poharakért, vízért. Amikor Hágelmann ismét egyedül marad, a rádióból szóló zene ritmusára nyomogatja a kávédarálót.



Németh Ilona, Székely B. Miklós, Fazekas István (Lakótelep) | *Fotó: archív*

Ekkor csengetnek. Egy férfi (Székely B. Miklós) érkezik, aki Lacaként mutatkozik be. A Házigazda értetlenül néz rá. „Nem én voltam jelölve – magyarázkodik a másik –, csak Tóth lakótárs megkért." A Házigazda bólint. „Tessék csak" – egyezik bele a megbízott cseréjébe, és a fogasra mutat, hogy akassza oda a kabátját. „Magamon tartom" – válaszolja erre Laca. Aztán leül. Közben Hágelmann a könyveket nézegeti. „Várunk még?" – kérdezi Laca. „Az A és D kapu még..." – magyarázza a Házigazda, hogy többen még késnek. Aztán csönd áll be. A rádiót hallgatják, elmosolyodnak az egyik dal szövegén. Közben Laca az ágynak támaszkodik, mire az szétcsúszik, kiderül, hogy csak székekből van összerakva. „Nem lehet mindent egyszerre" – magyarázkodik a Házigazda, és gyorsan megpróbálja visszaállítani a „bútort". A másik megértően bólogat.

Aztán az újabb kínos csendben Laca a virágokról kezd el beszélni. „Foszfátot nem ad neki?" – kérdezi. „Kívánja" – teszi hozzá, majd szakértő szemmel a földet kezdi vizsgálni. „Ez az, ami bajt hoz, ugye? – próbál bekapcsolódni a beszélgetésbe Hágelmann is. „A fikusz hoz bajt" – reagál a Házigazda. „Ez nem az?" – kérdez vissza Hágelmann. „Ez filodendron" – válaszolja a Házigazda. Hágelmann – miközben visszaül a fotelba – megpróbálja kimagyarázni hozzá nem értését: „Az asszony hazahoz minden két hétben valami zöldséget, az egyik megsárgul, a másik kiszárad..." De csak nem hagyja abba a témát: „Ez nem ugyanaz, mint a rododendron?" – kérdezi. Laca megsemmisítően reagál: „A kettő merőben más." Majd a fürdőszobába indul, hogy megmossa a földes kezét. „Maguknál is gyenge a nyomás?" – kérdezi.

Aztán mintha csengő szólna. De mégsem indulnak ajtót nyitni. Majd kulcscsörgést követően belép a Házigazda felesége és Simányiné. „Nem voltam itthon, de a férjem meghagyta egy cetlin, hogy az a bizonyos diófa-ügy ma aktuális" – magyarázkodik Simányiné. „Eljöttem a maradékért" – mondja a feleség. „Összekészítettem" – reagál a Házigazda.

Közben Hágelmann tétován bemutatkozik az új vendégnek. „Várunk még valakire?" – kérdezi a fürdőszobából visszatérő Laca.

Az újabb csöndben Simányiné rágyújt, majd utóbb megkérdezi, hogy szabad-e dohányozni. A Házigazda ráhagyja, bár ő nem dohányzik, és keres valami hamutálat. Közben az asszony a többieket kínálja cigarettával. „Még élni akarok" – utasítja el Laca. „Meg kell halnom, bár úgy vágyom élni" – kezdi dúdolni erre Hágelmann. Mire Laca megsértődik: „Nem tréfa ez, kérem! ... Hajtogasson csak szét egyszer egy ilyen szopókát" – mondja. A másik szabadkozik: „Nekem ezt nem kell magyaráznia, magam is vasakarattal szoktam le" – mondja Hágelmann. „Jesszus Mária! Hányadika van?" – húz elő rémülten egy telefonszámlát Simányiné a táskájából.

Közben visszajön a Házigazda, kávéval kínálja a vendégeket. „Egy kávét nem kérsz?" – kiabál át a másik szobába a felségének is. Amikor nem érkezik válasz, kimegy hozzá. Visszatérve kikapcsolja a rádiót. Hirtelen kínos lesz a csend. Laca feláll, sétál. Hágelmann odamegy a rádióhoz, Simányiné összeszedi a csészéket. Közben a Házigazda sokat sejtetően elővesz az ágy alól egy letakart makettet. De amikor a felsége átsiet egy bőrönddel a szobán, leteszi, odamegy hozzá, és mond neki valamit. A többek – hogy ne legyen kínos a helyzet – elfordulnak.

Laca leszedi a makettről a leplet. Kiderül, hogy a lakótelepet ábrázolja. „A fákat is elkészítettem, de nem rögzítettem" – magyarázza a Házigazda. Simányiné kezébe vesz egy lila fát: „Persze, ha zöld lenne, jobb lenne" – mondja tétován. Közben visszajön a Házigazda felsége, és egy könyvről érdeklődik, hogy vajon melyiküké. Majd papírba tekeri a virágot és kiviszi.

A Házigazda visszaborítja a konyharuhát a makettra. Hágelmann is elbizonytalanodik: „Döntsön a többség" – mondja. „Milyen többség? Kik azok a többség?" – kérdezi ingerülten Laca. „Maguk a többség" – válaszolja Hágelmann. A Házigazdában is érezhető a feszültség: „Tavaly ez a férgtelenítési ügy is ezen bukott meg – mondja –, harminc emberen, kérem, harminc emberen." „Én kérem nem voltam abban a harmincban" – reagál sértődötten Laca. „Várunk még?" – kérdezi Hágelmann. Aztán várnak. Hágelmann kopog az asztalon, majd sajtos tallért rágcsál. Simányiné rágyújt. Laca járkál, megnéz egy képet. A Házigazda bekapcsolja a rádiót és leül...

Így lassan vége lesz az előadásnak, amely Szeredás András szerint „köznapi helyzetekhez kapcsolódó események sűrűsödése és ritkulása, koncentrálódása és felbomlása", mert „a tanácskozás észrevétlenül, de visszavonhatatlanul felbomlik, a helyzet szétfut a szimultán cselekvések és szituációk sokaságába: várakozásba, kávézgatásba, oktondi locsogásba". (Szeredás)

„Csak tiszta ruha"

Hasonló a harmadik etűd, a *Patyolat* is, amely „a befejezett művek véglegessége helyett" szintén a „félkész drámák nyitottságát" adja. Ez is etűd, „vagyis mindennapi élethelyzetekre épülő gyakorlatokat, színészi előtanulmányokat" jelent alapvetően. (Szeredás)

A *Patyolat* egy kis üzletben játszódik egy közönséges hétköznapon. Az üvegtáblán felirat: „Csak tiszta ruha kiadás". „Hangsúlyozottan eredeti itt minden – írja Szeredás. – A helyszín, a táblák, a pult, a telefon, a kilósruhát tartalmazó zsákok, a csomagolópapír,

a fogason lógó ruhák. Hiteles a gumizokni a boltvezetőnő lábán, hiteles a szürke zakón éktelenkedő eltávolíthatatlan pecsét. Olyan minden, mint az életben. Egyetlen különbség van csak: az, hogy ezúttal hátulról látjuk a pultot, és szemből, a boltosnő szemszögéből a »megrendelőket«."

Irén (Gaál Erzsébet), a patyolatos nő már akkor több mindent csinál egyszerre, amikor elkezdődik az előadás: telefonon beszél a központtal, szállítólevelet állít ki, kávét tölt magának. Aztán összecsomagolja Kerezsiné ruháját, aki előtte sokszor köszönt Irénnek – hiába –, majd aprópénzt kezdett csörgetni. Aztán Oszkay és Mihályi érkezik, köszönnek egymásnak, néhány szót váltanak is. Majd Illyésné jön egy csomag szennyessel, Irén eligazítja őt: „Körbe, másik ajtó." Közben kiszámolja, hogy mennyit kell fizetnie Kerezsinének: „Negyvenhárom ötven" – közli, de már veszi is el a cédulát Oszkaytól. „Nem tudom, hogy beérkezett-e" – mondja neki. „Csak százasom van" – nyújtja közben a pénzt Kerezsiné. „Szerencséje van" – mondja Oszkaynak Irén, és előveszi a pult alól a csomagját. Aztán visszaad Kerezsinénak. „Huszonnégy kereken" – adja a pénzt Oszkay. Irén bólint, a férfi kifelé indul.

„Sötétkék volt, ugye?" – kérdezi közben Irén Mihályitól. „Barna" – válaszolja az, miközben egy házaspár, Ilona és Iván jön be az üzletbe. Feltehetően tanárok, mert egy tantestületi értekezletről beszélgetnek. Közben Irén Mihályi ruháját keresi, majd amikor megtalálja, leteszi a pultra. És már veszi is el a cédulát Ilonától. De Mihályi elégedetlen: „És ez a folt?" – kérdezi. „Elnézést, itt van ez a kis cédula – mutatja Irén –, azokért a foltokért mi nem vállalunk felelősséget, ami vegytisztítással nem jön ki" – magyarázza. „Majd ollóval" – reagál dühösen Mihályi. Irén felnevet, miközben összecsomagolja a férfi ruháját, aki fizet, majd távozik.

Közben beviharzik Kálmán az új szállítmánnyal. Irén biccent neki, de Ilonával van elfoglalva: „Ez nem a mienk, kérem, ez Ferenc krt. 38." „Idehoztam, mindig ide szoktam" – értetlenkedik Iván. „Dekoncentrált vagy, szívem" – rója meg a felesége. Közben Iván próbál visszaemlékezni, hogy mi is történt, majd beugrik neki, hogy most Zoltayval küldte el a ruhát, mert neki szervízbe kellett mennie. „Gyere már, ezer dolgom van" – húzza ki végül az üzletből őt Ilona.

Eközben Irén már Fazekas ruháját keresi. De odaszól Kálmánnak is: „ott a kávé, szolgálja ki magát." Kálmán beleszagol a termoszba, majd elkapja a visszafelé tartó Irén karját. „Hallotta a Stefanikot?– kérdezi – A Gabival... a Stefanik... zárás után..." „Istenkém" – sóhajt Irén, majd nyomban megkérdezi Kálmánt, hogy csak hozott ruhát, vagy visz is. „Megvár az" – reagál Kálmán. Közben Fazekas is kifizeti a mosás árát.

Ekkor beviharzik a szemközti zöldséges: „Csókolom, Irénke, édes! Tud adni Adyért aprót?" „Megnézem, Józsikám" – keresgéli a váltópénzt Irén. Közben a zöldséges odasúgja neki: „van banán". Erre Irén a ruhák mögött lévő Kálmánt kéri meg, hogy hozzon belőle. A távozó zöldséges gesztusa még megkérdezi: „hányat?" Irén szintén csak gesztussal válaszol: „négyet-ötöt".

Eközben Rózsa kipakol a pultra, de Irén telefonálni próbál: „ha megengedi, fontos" – mondja. Majd megkérdezi a telefonban, hogy mi volt a suliban. De a választ meg se várva arról kezd beszélni, hogy hol található az étel, amit meg kell csak melegíteni. „Nem lehet úgy bemenni egy üzletbe, hogy ne telefonáljanak" – elégedetlenkedik közben Rózsa. „Pedig azt a kis jersey kosztümöt nagyon szépen kitisztítottuk" – próbál kedveskedni Irén.

„Remélem is, azért fizetek" – reagál érdesen Rózsa, majd alaposan átvizsgálja a ruhát, amit a patyolatos nő hoz neki. Irén idegesen vár, mosolyog, de közben dobog a lábával.

Ezalatt Kálmán megérkezik a zöldségestől a banánnal. Három újabb ember lép be az üzletbe. „Pressz vagy sima?" – kérdezi Angelustól Irén, majd indul megkeresni a csomagját. Közben Rózsa tovább vizsgálgatja a ruháját. Irén leteszi az asztalra Angelus csomagját, majd összecsomagolja Rózsa ruháját. Aztán Angelus csomagját kezdi számolni. Közben Rózsa elindul kifelé, majd az ajtóból visszaszól: „És a pénzzel mi lesz? Nekem jusson eszembe, hogy még nem fizettem?" Irén hálálkodik: „igazán nagyon kedves" – mondja, és elteszi a pénzt, amit Rózsa ad neki. Közben Angelus is fizet. Irén vissza akar adni negyven fillért. „Hagyja csak" – mondja Angelus, de aztán tétován mégis elveszi a visszajárót, és kimegy.

Eközben Kálmán elosztja a banánt, egyet a sajátjából enni kezd. Letör egy darabot belőle Irénnek, aki erre cuppant feléje. „Rohanok" – mondja Kálmán, és elviharzik.

Ekkor Kiss és Kissné érkezik. „Fekete télikabát" – mondja az asszony. „Férfi fekete télikabát" – pontosít a férj. Amíg Irén keresi, addig egymással beszélget a házaspár. „Gézukát átvisszük Balázskáékhoz, én meg akkor elszaladok Szalmáékhoz" – mondja a férfi. „Te akkor egyáltalán nem szaladhatsz el– reagál az aszszony –, Manci nénivel ezt egyáltalán nem lehet megtenni". Közben két új vendég érkezik: Némethné és Frank. Ekkor kimerevedik a kép.

„Ezernyi apró, hétköznapi dráma elevenedik meg – állapítja meg az eseményekről Szeredás András –, groteszk jóindulat, pökhendiség, gyanakvás, derű, slemilség és ügyeskedés meg-megújuló kereszttüzében. Közben csak az öltözékek változásán, a sálak, kalapok, csizmák, pufajkák, ballonok parádéján vesszük észre az idő múlását, változását." Majd hozzáteszi: „a felsorakozó portrék sokaságát miniatűr színészi remeklés foglalja egybe: Gaál Erzsié, a boltosnőé. Az ő folyamatos és érzékenyen megfogalmazott jelenléte nemcsak ritmikailag kovácsolja össze a részleteket, hanem belső értelmet is ad nekik. Szüntelenül vibráló feszültséget teremt az egymást követő és egymáson átható gépies-hivatalos és személyes magánemberi magatartás között".

Amikor ismét felmegy a fény, Irén megindul: leszámlázza Kissék kabátját, közben bejön Laca és Lacáné gyerekkel. Kiss fizet, Irén csomagol. Itt meggyorsul a játék ritmusa, szinte némában folytatódik. Irén Némethné ruháját teszi maga elé a raktárban, „szörnyű ruha", jelzi egy gesztussal, és csodálkozik, hogy „ilyet valaki még ma felvesz". Majd Lacá-

Bajovics Rózsa, Angelus Iván, Madarász György, Török Márta, Gaál Erzsébet (Patyolat) | Fotó: archív

ékat szolgálja ki. A bolt kiürül. Bejön egy öregember, bottal mutatja a ruhát, amit aztán hosszasan vizsgálgat, majd komótosan kiballag. Hirtelen megtelik az üzlet, a fény leúszik.

Amikor újra feljön a fény, Irén beszél, mozog, röpdös. Árak, cédulák, csomag, pénz. „Kinek van még kilósa, hol van még kilós. A másik papírt tessék gondosan eltenni. Szíveskedjenek letenni a kilós papírokat, sorban, akinek kilósa van!" Lepakolja a kilósokat, kiosztja őket, szedi össze a pénzt, csomagolja a ruhákat. Meglátja Véghnét, aki egy csomó munkaruhát hoz: „körbe, a másik ajtó" – mondja neki. Bodnár kikészít egy százast: „Ha lehet, aprót" – szól neki Irén. Meglátja Szőcs Iván bácsit. „Ne tessék már haragudni, Szőcs bácsit tessék előre engedni" – kéri. „Sima kilós, ugye, Szőcs bácsi? Már kikészítettem" – mondja neki.

Aztán cseng a telefon, de Irén nem veszi fel, mert fel van pakolva. Osztja a csomagokat. Végül mégis bejelentkezik a telefonba: „Kétezerháromszázegyes patyolat... Szia, várj egy kicsit, elég sokan vannak." Elveszi a pénzt, visszaad, számolja a ruhákat, majd fizetnek. Megint visszaad. „Ma nem lehet – mondja közben a telefonba –, tudod, csütörtök van... holnap kilenckor... csak kilenckor, előbb nem lehet, Balázst ágyba kell dugni... tudod... Holnap reggel hívlak, szia."

Végül csak három lány maradt az üzletben. „Délelőttös vagyok, holnap megcsinálom a fejedet, ugorj be" – mondja az ajtóból Judit Irénnek, aki visszakérdez: „Szombaton benn vagy?" „Szombaton? Tudod, mi van szombaton? – válaszol helyette Ildikó. A harmadik fodrászlány, Bajovics is vihogni kezd. A négy nő nevet, és közben összedugják a fejüket.

A *Patyolat* című etűd egymás mellé felsorakozó szituációi tulajdonképpen a végtelenbe nyúlnának. Végtelenbe nyúlásuknak csak az vet véget, hogy adott pillanatban a szereplők megragadják a pultot, és szembefordítják a nézőtérrel: végezetül mi is megrendelők leszünk, farkasszemet nézünk a boltosnővel." (Szeredás)

Források:

Aktívák (Címváltozata: *Gesztusok*. Később címe: *Lakótelep*) Színész-gyakorlat. Kézirat.
Csehov: *A 6-os számú kórterem*. Fordította: Szőllősy Klára. In A. P. Csehov: *A 6-os számú kórterem. Elbeszélések és kisregények 1892–1895*. Magyar Helikon, Budapest, 1974.
Patyolat. Színész-etűd, kollektív improvizációk. Kézirat.
Szeredás András: Etűdök hétköznapokra. *Színház* 1977. 7. sz. 34. o.

A HÉTKÖZNAPI ÉLET ESETLEGESSÉGE

Oszkay Csaba szerint az 1976-ban készült etűdöket, a Lakótelepet és a Patyolatot a szuperrealista stílus jellemezte. A 6-os számú kórteremben pedig az őrület és a politikai közeg összefüggéseire próbáltak rákérdezni.

– Csináltatok egy sorozatot, a Patyolat, a Lakótelep és A 6-os számú kórterem című előadásokból.

– Ezek mind elég különböző darabok voltak. *A 6-os számú kórterem* Kiss Mihály kísérlete volt, Csehov elbeszélésének fura adaptációja. Ehhez mindannyian megnövesztettük a szakállunkat. Emlékszem, hogy Mihály egy rendezői instrukcióban arra kért, hogy álljak meg a tér közepén, és görcsösen, a világ legtorzabb pofájával, kezeimet összeszorítva nézzek, mint egy őrült.

– A bolondok házát játszottátok el a darabban?

– A bolondok háza és egy kórterem volt a helyszín, de bennünket leginkább az a kérdés érdekelt, hogy ki az őrült és ki nem az. De elég szerencsétlen kísérlet volt. Azt hiszem, hogy nem találtunk jó választ a kérdéseinkre. Egy kicsit abba a sémába futottunk bele, amire a Jack Nicholson-film, a *Száll a kakukk* is épül. De a tematika izgatott minket – többek között az őrület és a politikai közeg összefüggései –, ezért merült fel *A 6-os számú kórterem* és Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés*ének ötlete is. A másik két darab, a *Patyolat* és a *Lakótelep* pedig majdhogynem a szuperrealista stílus felé ment el. Mert kifejezetten az érdekelt minket, hogy képesek vagyunk-e úgy létezni a színpadon, hogy a színpadi idő egyenlő legyen a mindennapi élet időtartamával. Mert például a *Lakótelep*ben megpróbáltuk a legszőrszálhasogatóbb módon végigkísérni azt, hogy mit is csinál az ember, ha leül egy székbe, vagy amikor meggyújt egy cigarettát. Ezekből az apró mozzanatokból próbáltunk különféle dolgokat összeépíteni, és nézhető jeleneteket csinálni belőlük. Tehát a leghétköznapibb helyzetek és tevékenységek mikroszkopikus vizsgálata volt a lényeges a *Patyolat*ban és a *Lakótelep*ben. A *Patyolat* volt az erősebb, amire tényleg oda lehetett figyelni, mert azt Gaál Erzsi személye és játéka fűzte össze és tartotta egybe.

– Ő volt a patyolatos nő.

– Ő volt a patyolatos, aki átvette a mosnivaló ruhákat. Mert olyan szituációkat kerestünk, ahol az embereket egy-egy pillanatra sokféle módon tudjuk megjeleníteni. Hogy miképp

lehet egészen rövid idő alatt úgy megmutatni egy személyt, hogy abból azt érezze a néző, hogy egy egész történet van mögötte. Így legyen mélysége is a figurának.

– Tehát miközben hozták a mosodába a ruhákat az emberek, közben az őket játszó színészeknek be kellett hozniuk egy egész sorsot vagy személyiséget?

– Igen, de nem volt történet, hanem csak apró mozzanatok, meg félszavak, elejtett kijelentések. A hétköznapi élet teljes esetlegessége szerint folyt a játék. Abban próbáltunk megragadni valamit... Nem tudom, hogy meg lehet-e ragadni...

– És honnan vettétek ezeket a figurákat? Magatokból? Vagy megfigyeltétek őket?

– Magunkból. Meg a Dániel Feri nevű rádiós rendező – aki a barátunk lett közben, és elkezdett velünk dolgozni – írt szövegeket a darabhoz.

– A Lakótelepnek mi volt a koncepciója?

– Akkoriban épültek a hatalmas lakótelepek, és úgy képzeltük el az előadást, mintha egy nagy, ezerlakásos lakótelep egyik tömbjének egyetlen lakásába néznénk be, ahol összegyűlnek a lakók. Benézünk az ablakon a lakásba. Olyan, mintha fűrésszel kivágtuk volna a ház falát, és nézzük, hogy mi folyik bent. Ilyen jellege volt az előadásnak. Emlékszem, Fazekas Pisti is szerepelt benne, aki akkor új tag volt.

TÖREDEZETT A VILÁG

Fodor Tamás rendezésében készült el 1976 őszén két rövid előadás, a Patyolat és a Lakótelep, amelyeknek Dániel Ferenc írta a szövegét. Ehhez harmadikként Kiss Mihály rendezését kapcsolták, A 6-os számú kórterem Csehov kisregénye nyomán készült

– A Poremba után nyolc hónappal, 1976 novemberének végén mutattatok be új előadást, három rövid darabot.

– Ehhez Dániel Feri megjelenése adott erőt és motivációt. Dániel Feri dramaturg volt és rendező a Rádióban. Valamikor fiatalkorában Marton Endrének és Gellért Endrének volt a segédrendezője a Nemzetiben, később a demokratikus ellenzéknek lett egy érdekes alakja, de mindig különutas volt. Valószínűleg az '56-os szereplése miatt kimaradt mindenből, és végül a Rádióba tudott menekülni. Nagyon művelt és nagyon érdekes ember volt.

Szóval a támogatóink között ott volt a Dániel Feri is, aki azt mondta nekünk, hogy jó lenne, ha az életből ellesett kis apró dolgokat csinálnánk, mert túl nagyokat markolunk, és a hétköznapi szituációkban sokkal több érdekesség van. Két történetet hozott, az egyik a *Patyolat* témája volt. A Patyolat, a szocialista idők mosodája a társadalom egyik érdekes megnyilatkozási formája. Egy közösségi fórum, ahová mindenki hozza a maga szennyesét, így itt a legkülönbözőbb társadalmi rétegek néznek egymásra. Az a kérdés, hogy ezek a találkozások – például a bepiszkolt lepedők, a családi élet nyomai a szennyeseken, illetve a mindehhez kapcsolódó szégyenérzetek – hogyan hozzák össze az embereket. És hogy mindehhez mi köze van a pult túlsó oldalán álló patyolatos nőnek, akinek szintén megvannak a maga gondjai, de nincs ideje foglalkozni velük. Ezt a szerepet, a patyolatos nőt Gaál Erzsi játszotta, a társulat összes többi tagja a pult túlsó oldalán jelent meg kuncsaftként, akár több szerepben is. Ezen az előadáson megfordítottuk a „kamerát": a nézők csak deréktól fölfelé látták az embereket, akik sorban állnak a pultnál, így a patyolatos nő szemszögéből figyelhettük meg őket. Ez nagyon fontos volt, mert az a metakommunikáció, ami a színpadon mindig is elengedhetetlen, most találkozott azzal a törekvéssel, hogy színészpedagógiai ügy is legyen belőle. A *Patyolat*ot nagyon szerették a nézők. Ez egy kicsi etűd volt.

Ehhez kapcsolódott egy másik etűd, a *Lakótelep*. Alapvető színészi kérdés, hogy miképp lehet a jelen közegében azokat a konfliktusokat meglátni, amelyek annak idején királyok, hercegek, grófok meg félistenek között jöttek létre. Vagyis hogyan lehet darab-

téma a ma élete. De ez azért meredeken más volt, mint azok a darabok, amik a körúti színházakban is mentek, az úgynevezett „mai témák". Azok ugyanazzal a dramaturgiával dolgoztak, mint a polgári dráma, csak a vezérigazgató vagy a főmérnök úr helyett ilyen vagy olyan elvtárs szerepelt. Azaz rendkívül unalmas embereket láttunk... Gúnyosan Németh László-i dramaturgiának mondanám ezt, mert ő próbált meg hétköznapi ügyeket megjeleníteni a darabjaiban.[1] Ebből érdekes módon a groteszk irányába nyílt kitörési lehetőség, részben Szakonyi *Adáshibája*[2], részben Örkény[3] tragikomédiái irányába. Meg Csurkának a furcsaságai felé. A *Döglött aknák* jut az eszembe, amit Kállai és Major játszott.[4] Tehát aki nem a szokásos, semmitmondó vonalat képviselte, az a humor irányába próbált elindulni.

De ezek a darabok is mind hagyományos dramaturgiai szerkezetre épültek: a figurák találkozásai határozták meg őket. Mi azonban azt gondoltuk, hogy ez nem jó irány. És Dániel Feri is erre intett minket, hogy ne akarjunk hagyományos drámai szerkezetet csinálni, hanem a regény helyett a novellát tekintsük alapnak. (Ezt megint a mai eszemmel mondom, ő bizonyára soha nem fogalmazott így.) Hogy inkább a színházi novella és a színházi tárca irányában keresgéljünk. Mert töredezett a világ, és soha nem áll össze teljessé, mert minden egész eltörött. Ezért meddő kísérlet hagyományos drámai szerkezettel mai drámát létrehozni. Viszont az életnek vannak olyan jelenségei, amelyek sokkal izgalmasabban megfigyelhetők a nem hagyományos szerkezetben.

A *Lakótelep* erre tett kísérletet. Arról szólt, hogy mennyire képesek az emberek egymáshoz közeledni. Összehívják egy gyűlésre azokat az embereket, akiket semmi nem köt össze, hogy megtárgyaljanak egy problémát, és demokratikus döntést hozzanak. Például hogy hova ültessenek fát az udvarra. De az emberek képtelenek erre a demokratikus döntésre. A szituáció az volt, hogy összejöttek az emberek, de nem kezdik el a megbeszélést, várják a többieket, mert még nem határozatképesek. Ez részben a demokráciáról is szólt, de részben az emberek idegenségéről, hogy képtelenek valamiben megegyezni.

A *Lakótelep* reális időben játszódott. Felvettem egy rádióműsort, akkoriban volt a *Kettőtől hatig* című délutáni műsor a Petőfin, ahol állandóan bemondták az időket. A darab fél hattól hatig játszódott, időnként bemondták az időt, és miután a rádió mindenhol mindig szólt, ez adta meg a keretét az előadásnak, hogy nem volt soha csönd, mindig szólt valami zene, amikor nem a bemondó beszélt. Miután fél hatra volt meghirdetve az

1 Németh László (1901–1975) a 60-70-es években gyakran játszott szerző volt a magyar színpadokon. A Szépirodalmi Kiadó két tematikus kötetben adta ki darabjait, megkülönböztetve a történelmi és társadalmi drámáit. A 90-es évektől ritkultak, mára szinte teljesen el is tűntek a Németh László-bemutatók a magyar színházakból.

2 A darabot Szakonyi Károly (1931) 1970-ben írta a Vígszínház számára, a Pesti Színházban mutatták be Várkonyi Zoltán rendezésében, Páger Antal, Bulla Elma, Béres Ilona, Halász Judit, Tahi Tóth László főszereplésével. A műnek 24 bemutatója volt itthon, de világszerte játszották.

3 Örkény István (1912–1979) groteszk szemléletű darabjai a magyar dráma megújulását jelentették a 60-as, 70-es években. Ebből az időszakból jószerével ő az egyetlen drámaíró, akinek életműve túlélte a korszakot.

4 Csurka István (1934–2012) a 60-as évek végétől a 80-as évek elejéig gyakran játszott szerző volt. Talán legtöbbet bemutatott darabjának, a *Döglött aknák*nak 1971 májusában volt az ősbemutatója a Nemzeti Színház kamaraszínházában, a Katona József Színházban.

ülés, hatig vártak a többiekre, de nem tudtak semmit elintézni, közben kiéleződtek az ellentétek, és kiderült, hogy az emberek mennyire gyűlölik egymást, valójában milyen kapcsolat is van közöttük. Ha úgy tetszik, a semmiről szólt ez a darab. Ma egész biztosan megbuktatnák a dramaturgok és a kritikusok, felrónák, hogy miért nincs mondanivalója (miközben volt neki), meg hogy nincs semmifajta drámai íve, szerkezete. Színészpedagógiailag azért érdekes ez az előadás, mert ez volt Ilonának az első drámai szereplése. Laca játszott még a *Lakótelep*ben, Oszkay, Fazekas Pisti, Angelus Iván és Ilona.

Ennek az estnek volt harmadik darabja is: Csehov *A 6-os számú kórterme*, ami kifejezetten azzal a szándékkal készült, hogy olyan novellából csináljunk előadást, amelyben egy életkép jelenik meg, mégis iszonyú sorsok feszülnek benne. Ezt Kiss Mihály írta és rendezte, és én játszottam benne Lacával meg egy új lánnyal, Bajovics Rózsával.

– Miért Kiss Mihály rendezte ezt a darabot?

– Korábban az Orfeóból – amikor az öröklött struktúra szétbomlott – kiváltak azok is, aki nem találtak benne helyet maguknak. Ilyenek voltak a képzőművészek is, akiknek már egyik csoportban sem volt helyük. De ők is ott laktak a pilisborosjenői házban, és próbáltuk őket is belevonni a munkába. Erre volt az utolsó kísérlet ez az előadás. Ezek a képzőművészek natúr arcok voltak, és natúr viselkedést hoztak a játéktérbe. Például az is izgalmas kérdés volt, hogy ez miképp hat egy ilyen hülye, professzionális embernek a játékmódjára, mint amilyen én is voltam. Vagy hogy hogyan hat rám Bajovics Rózsa, aki egyébként kitűnő volt az előadásban, egy ápoltat játszott.

Kiss Mihály az építkezésen | Fotó: archív

Ennek a képzőművész társaságnak a fundamentális tagja volt Kiss Mihály, aki rendkívüli módon meghatározta a Stúdió „K" fejlődését is. Persze elsősorban nem ezzel a munkájával. Nagyon erős egyéniség volt, határozott gondolatokkal, ez valamennyiünkre hatott – akár még az ellenállás formájában is, ami az ő gondolkodásával, szemléletével szemben kialakult. Végül, úgy emlékszem, a *Woyzeck* készítésében már nem vett részt, de a gondolatai – például egy Kondorkép elemzése – ekkor is hatottak ránk. A *Szüret* óta mindenben részt vett, tehát oszlopos tagja volt az együttesnek. Ő erősen a brechti elgondolást képviselte, bár *A nevelő úr*ral sok helyen ő sem értett egyet, de az előadásban elhangzó songok szövegét ő írta. Tehát a maga mód-

ján, az alkotás révén ekkor is igyekezett az elképzeléseit érvényesíteni. A színházról kicsit másképpen gondolkozott, ez a Csehovban kiderült. Viszont a gondolkodás szilárdsága nagyon erősen jellemezte őt. Az, hogy mindenképpen szeretne befolyást gyakorolni másokra, de úriember volt, és végeredményben nem volt erőszakos. De rengeteg kérdésben hajlíthatatlan volt. Nekem ez nagyon imponált.

Kiss Mihályt tehát a Stúdió „K" egyik oszlopának tartottam, strukturálisan nélkülözhetetlen, de mégis csak szélső oszlopnak. Szükségszerű volt, hogy végül elmenjen, de ezt nagyon nagy veszteségnek éreztem.

– És hogy sikerült a rendezése?

– Ez volt a legkevésbé sikeres a három etűd közül. Én is elég rossz voltam benne. De Kiss Mihály sem volt jó rendező, állandóan elégedetlen volt velem. Emlékszem, hogy ezt rettenetesen nehezen viseltem, de mivel vezető voltam, nem lázadhattam föl.

– Végül együtt játszottátok a három etűdöt?

– Igen. Nagyon izgalmas volt, hogy miképp lehet összekapcsolni egy előadásba ezt a három etűdöt. De a *Patyolat*nak akkora sikere volt, hogy azt külön is tudtuk játszani. *A 6-os számú kórterem* kicsit megbukott.

– A három etűdöt már a HVDSZ[5] Akácfa utcai székházában mutattátok be. Hogy kerültetek oda?

– Miután nem volt lehetőségünk sehol sem játszani, újra Mezei Évához fordultam segítségért, hogy hol tudnánk valahol helyet kapni. Ő szólt Novák Ferencnek (a Tatának)[6], aki valamiért a hívünk volt, talán Jancsón keresztül, így '76-ban elintézte nekünk, hogy a Bihari Táncegyüttes próbateremében, az Akácfa utcában kapjunk helyet. Ezután kezdtünk fent, a padláson a *Woyzeck*kel foglalkozni. Fiatal csoportot is indítottunk, de ez talán később történt, a *Járatlanok*at Gaál Erzsi és Laca kezdték el csinálni. Akkoriban több fiatallal is találkoztunk, akikkel versműsorokat készítettünk, meg irodalmi esteket állítottunk össze. A HVDSZ-ben – egymást váltva – két nagyszerű igazgató is volt[7], akik lassan megengedték, hogy lefelé is „terjeszkedjünk". Ez egy hagyományos kultúrház volt, de szépen lassan átalakítottuk színházzá.

5 Helyiipari és Városgazdasági Dolgozók Szakszervezete

6 Novák Ferenc (1931) koreográfus, rendező, etnográfus. A magyar néptánciskola és a folklór sajátos színházi megjelenítésének egyik megteremtője. A HVDSZ Bihari János Táncegyüttes megalapítója, a Honvéd Együttes tánckarvezetője, a Szegedi Nemzetközi Néptáncfesztivál művészeti vezetője, az amszterdami Folklór Táncszínház koreográfus-rendezője, 1983-tól a Honvéd Együttes művészeti igazgatója, a Magyar Táncművészek Szövetségének főtitkára.

7 Kerekes Pál és Andriska Pál.

WOYZECK
1977

TÁRSULATI LÉTEZÉS

Fodor Tamás szerint a társulat akkori állapota, erőviszonyai, konfliktusai, együttélési formái határozták meg, hogy merrefelé halad tovább a Stúdió „K". Ez a társulati gondolkodás teljességgel hiányzott akkoriban a magyar színházból, de nekik meggyőződésük volt, hogy csak így lehet színházat csinálni, és hogy az életüket kell belevinni az előadásokba.

– Mi történt a három etűd után?

– Az *Etűdök*et '76-ban csináltuk. Ezek után úgy határozott a társulat, hogy nem folytatja ezt a kollektív alkotást, hanem visszatér a tanulmányokhoz.

– Ekkor milyen szakmai feladatokat tűztél ki?

– A kérdésnek már a ragozása sem jó, mert nem én tűztem ki. Inkább kitűződtek. Ezekben a folyamatokban nem lehet pontosan tudni, hogy ki a kezdeményező. Nyilván majdnem mindig én voltam a kezdeményező, de a végeredményt nem az én szándékom határozta meg. Azt nem tudom, hogy ez hol változott meg, és hogyan lett a munka iránya a különféle vektorok eredője. Ha geometriailag próbálom leírni ezt a folyamatot, akkor eleinte én valószínűleg aktívabb vektort használtam, de az idő múlásával esetleg egy másik vektor jobban meghatározta a haladás irányát, az eredőt, mert akkor az lett az erősebb. De hogy a vektorok honnan jönnek, azt az eredőből nem lehet már pontosan visszakövetkeztetni.

Tehát – hogy a kérdésre válaszoljak – nem tudom, hogy én tűztem-e ki a célokat vagy nem én. Bizonyára volt bennem valami szándék, ami előhívta a partnereimben azt, hogy ők is hozzászóljanak a munkához. Vagy pedig ellenkezést váltottam ki, és az egymással szembeni konfliktus révén alakult a munka. Ezt most már nem tudom megmondani, lehet, hogy a színészek másképp emlékeznek. Azt tudom, hogy nagyon erősen és tudatosan akartam bizonyos irányokba menni. De azt már nem tudom felidézni, hogy ez a tudatosság vajon válaszként született-e valamilyen kihívásra, amit bizonyára a társulat akkori állapota közvetített felém. De az is lehet, hogy valamiféle akadály legyőzése inspirált. Vagy ezek az irányok esetleg kifejezett kérések vagy követelések voltak-e a társulat felé – erre sem emlékszem pontosan.

– Tehát nem hagyományos rendezői, társulatvezetői szerepkört töltöttél be?

– Nem. Persze a végső szót mindig én mondtam ki, de alapvetően azt figyeltem, hogy az

erők hogyan alakulnak, mert azt gondolom, hogy a rendezőnek ez is a feladata. Talán a játékelmélet alapján tekintettem a munkánkra, de ebben korántsem voltam ennyire tudatos. Inkább arról volt szó, hogy azt gondoltam – és ma is ezt gondolom –, hogy a liberális vezető drámai küzdelemnek látja az emberi történéseket. Amelyben nem fölülről vezérelt erők működnek, hanem a vezető úgy állítja össze a szabályokat, vagy úgy hozza össze az embereket, úgy engedi az erők mozgását, vagy úgy stimulálja az erőket, hogy azok végül valami olyat adnak ki, amelyet eredetileg nem is így képzelt el magában. Azt gondolom, hogy ez a törvény alakítja a világot. Tehát nem valakinek a törvénye, hanem valaminek a törvénye, amelyik kiizzadja magából az eredményt.

– Alapvetően tehát a társulati létezés belső erőviszonyai alakították a munkátokat?

– Igen. Alapvetően az befolyásolt minket, hogy mi egymás mellett éltünk, pontosabban egymással éltünk. A mi együttlétünk nem ideologisztikus együttélés volt, hanem az akkori határozott meggyőződésünk, hogy csak így lehet színházat csinálni. Nekem sajnos még most is ez a meggyőződésem, de ma már ezt nem lehet megvalósítani, ezért vagyok évek óta teljesen ambivalens állapotban, hogy kell-e nekem ezt még csinálni. Mert azt hiszem, hogy ez a fajta társulati gondolkodás mára kiveszett a magyar színházból. Csak a főiskola után marad meg egy-két osztályban, hogy néhány évig még vágyat éreznek arra, hogy szeretnének együtt dolgozni. De utána mégis szétmennek, nem akarnak együtt maradni, nem is tudnak együtt maradni, mert a mai lét nem alkalmas erre.

De az a lét, amit mi létrehoztunk, ezzel az együttéléssel, alkotóházzal – vagy nevezhetik kommunának is –, az mindenképpen azt parancsolta, hogy nem lehet egymás előtt hazudni, ezért a színpadon is igyekezni kell őszintének lenni.

– Az őszinteség volt a vezérelvetek?

– Pontosabb, ha a kíméletlenség szót használom. Az volt a legfőbb elvünk (ami szinte divat volt a nyugat-európai kommunákban és mindenfajta emberi csoportban, amely nem valamely intézményes rend szerint működött), hogy: „légy őszinte, légy kíméletlen". Illesd kritikával, megalkuvás nélkül mindazt, ami téged körülvesz. Mert ha ezt nem teszed a saját köreidben, akkor nem fogod tenni a társadalommal szemben sem. Éppen ezért a társadalommal szemben mindenfajta ál-érzelmektől mentesen kell létezni. Ez a szó, hogy kíméletlen, ez egy nagyon gyakran használt szó volt köztünk.

A „kíméletlen" kifejezetten azt parancsolja, hogy az igazság útjában nem állhat semmiféle felmentés. Semmilyen enyhítés. Nincsenek enyhítő körülmények, mert ha az enyhítő körülmények megsokasodnak, akkor nem születik kíméletlen ítélet. Ekkor mi már tudtuk, hogy ez társadalmilag fontos. Nem lehet a valósággal kíméletesen bánni, mert az maga volna a Kádár-rendszer elfogadása. A rendszer kritikáját lehetetlenné teszi, ha állandóan mentő körülményeket hozunk fel mindenre. Ezzel szemben nekünk a kíméletlenség volt az elvünk. Ez szinte mindenki által elfogadott alapprogram volt. Légy kíméletlen! – akár a próbamunkában, akár a belső építkezésben, akár az egymás közötti emberi viszonyok megítélésében. Persze nagyon fárasztó dolog állandóan kiélezett helyzetekben élni egymás előtt, a nyilvánosság előtt.

– Ebből adódtak konfliktusok is köztetek?

– A konfliktus ennek a társaságnak a lételeme volt. Éppen azért, mert a dráma alapja a konfliktus, ezeknek a konfliktusoknak meg kellett jelenniük a munkánkban rögtön az első pillanattól kezdve. Ha nem volt konfliktus, akkor még keletkeztettünk is konfliktusokat. Akkor csinálni kellett. Ez volt ugyanis ennek a Stúdió „K"-nak (de már az Orfeo Stúdiónak is) az életelve. Hogy az életünket kell belevinni a színházba. És a színház maga az életünk. Ez volt a korszellem. Jellemző volt a 60-as évek, 70-es évek világára. Elég csak John Lennonra utalni: a közönség előtt, a nyilvánosság előtt folyó szerelmi életére. Az életünk mint magánélet megszűnt. A magánéletünk akcióvá lett. Része mindannak, amit látnia kell a nyilvánosságnak, hiszen az életünkkel csináljuk a művészetet. És a művészet az életünk. Ez természetes volt nálunk is.

Gyakorlatilag ez azt jelentette, hogy egy alkotó embernek a mindennapi élete teljesen érdektelen akkor, ha nem drámai. A dráma pedig úgy keletkezik, ha megvalljuk a valóságos gondolatainkat, és ebből a megvallottságból konfrontálódunk egymással, és a konfrontációból konfliktusok keletkeznek. A konfliktusokat pedig végigvisszük. Bármi történik, akár a próbán, akár az életben, akár valakinek a nézeteiről derül ki valami, akkor le kell ülni, és meg kell beszélni ezeket. És végig kell rajtuk menni. Voltak olyanok köztünk, akik ezt nagyon tudták csinálni. Ők a konfliktus-élező emberek. Én az integrátor voltam. Aki megpróbált moderálni is. Néha nekem kellett éleznem a konfliktusokat. De megpróbáltam ezeket valamilyen módon pozitívvá tenni: nem összebékíteni őket, hanem világossá tenni, hogy neked ez a bajod övele, neki pedig ez a baja veled.

– Akkor beszéljünk kicsit a Stúdió „K" belső életéről! Ki volt ennek a társaságnak a középpontja?

– A változások motorja három ember volt: Oszkay, Gaál Erzsi és Laca. Közülük kettő a folyamatokat végig is vitte, egynek pedig a kimondhatatlan tekintélye és erkölcsisége a változások fedezete volt. Aki önmaga annyiszor nem irányította a dolgokat, inkább csak ráhangolódott a konfliktusteremtésre (néha meg elbujdosott). Ő Székely B. Miklós (Laca) volt. De a komolysága, emberi, művészi hitele központi figurává tette őt. Ugyanúgy, ahogy Gaál Erzsit is. A csoport lelke – akár velem szemben is, akár mellettem, akár az én stimulálásomra vagy inspirálásomra, akár ellenemre – Gaál Erzsi volt. Én valamiféle tekintélynek örvendtem. De csak azért, mert mindig túl tudtam lépni azon, ami volt. Mert elfogadtam a változások igényét. Tehát amit addig képviseltem, eldobtam, és az újat elfogadtam, és magamévá tettem.

– És mi tette Gaál Erzsit központi figurává?

– Az, hogy körülötte folyton sistergett a levegő. Gaál Erzsi egész létével izzott. Állandóan izzott. Ezt az izzást tíz-tizenegy éven keresztül a Stúdió „K"-ban élte meg. Velem együtt. Én mindenben a partnere voltam. Elmondok egy korai anekdotát. Elek Laci, aki később a Rádió tudományos műsorainak szerkesztője volt (már akkor is igen tájékozott volt, és szaklapokat is olvasott, ráadásul Gaál Erzsivel is jóban voltak), az egyik próbán nem tudományos művet olvasott, hanem a *Tarzant*. Gaál Erzsi elszörnyedve vette ki a kezéből a könyvet, majd összeült a társulat, hogy ezt az infernális esetet megbeszéljük.

– Gaál Erzsi azt mondta, hogy ez főben járó bűn?

– Nem Gaál Erzsi mondta, én mondtam. Mi megbeszéltük egymással... Gaál Erzsi csak felvetette, hogy vajon helyes dolog-e ez, és ehhez mindenkinek volt valamilyen szava. Elek bocsánatot kért, mert nem akart senkit sem megbántani. Később nem is emiatt ment el.[1] Csak épp ennek az ügynek kapcsán végig lehetett beszélni, hogy elképzelhető-e nálunk, hogy valaki valami marhasággal foglalkozik és nem a valósággal. A *Tarzan* olvasása azért számított bűnnek, mert a valóság megkerülését jelentette, menekülést a valóságtól. Rettenetesen dogmatikusnak látom ezt utólag, de akkor azt tartottuk, hogy nekünk minden percre szükségünk van, mert mi egy robbanással fenyegető világban élünk, ahol nem szabad ilyen renyheségekkel töltenünk az időt. Ebben Gaál Erzsi volt az egyik legkíméletlenebb.

Ugyanakkor – ha őszinték vagyunk – azt is el kell mondani, hogy Gaál Erzsi nem nagyon hagyta, hogy mások is kibontakozzanak. Azt is mondhatnám, hogy szisztematikusan „megfojtotta" a nőket, akik megjelentek a társulatban. Mindig boldogan hozott lányokat, hogy majd jók lesznek (vagy ha én hoztam őket, rájuk bólintott). Aztán két hét múlva rájött, hogy mégsem lesznek jók, mert nem igazán partnerek a számára. És akkor „megölte" őket. Az utolsó nő, akit el bírt viselni, az Csák Zsuzsa volt a *Balkon*ban. De közben is hullottak a lányok. Aztán végül mindig ő maradt az egyetlen nő a produkcióban, így minden női szerepet ő játszott el. Én persze hittem neki. És Gaál Erzsi az Oszkayn meg a Lacán keresztül a fiúkat is fogta, ez is teljesen világos volt.

– Tehát a fiúkhoz vagy a férfiakhoz való viszonya is szervezte a csoportdinamikát?

– Inkább a férfiaknak a hozzá való viszonya, de ez csak nézőpont kérdése. Itt gyakorlatilag két férfiról volt szó, és részben rólam is, de ez csak egy korai szakaszban volt fontos. Utána Oszkay lett a férje, ami aztán később kiegészült a Lacával való kapcsolattal, úgy hogy egy ideig hárman éltek együtt. Később ez az életmódkísérlet – ők így nevezték – felbomlott, és Lacával együtt mentek tovább a Stúdió „K"-ból.

– A szerelmet is sikerült alkotó energiává transzformálni?

– Hogyne! Ebből született a *Woyzeck*. Ez egészen biztos. És később ebből született a *Balkon*.

– A Woyzeck tekinthető a Stúdió „K" eddig munkája összegzésének?

– Igen. Úgy tűnik.

– Itt összefutottak a korábbi szálak?

– Részben összefutottak.

– Volt valami jellemző módszeretek a 70-es években, vagy minden előadásra másképpen készültetek?

– Hát, csak a módszerekről szólt minden. Az eddig említett előadások mindegyike másfajta megközelítést jelentett. Már az etűdözéstől kezdve...

– Kiválasztottátok a témákat, aztán voltak beszélgetések róla, majd etűdözni kezdtetek...

1 A történetre Bak Zsófia másképp emlékszik: Elek László kezében nem Gaál Erzsébet, hanem Kiss Mihály fedezte fel a *Tarzan*t, amit erősen nehezményezett. Elekék ezek után jöttek el Pilisborosjenőről 1973 őszén.

Ács János korai próbáját nézi Szilágyi Anna és Fodor Tamás | Fotó: archív

– Ezek voltak a fázisok. De mindig az előző munka elemzéséből következtek az új ötletek. Rengeteg ötlet volt, és viták döntöttek arról, hogy milyen irányba induljunk el. Nyilvánvaló, hogy az én jóváhagyásom szükséges volt mindenhez, de általában is én kezdtem inicializálni a dolgokat. A többiek ezt mindig továbbfejlesztették, és viták során rengeteget alakult, változott az, amiből kiindultunk. Természetesen volt olyan is, hogy nem én győztem. Például a *Woyzeck* esetében nem én győztem.

– Ez mit jelent?

– Először is én körömszakadtáig harcoltam, hogy ne legyen *Woyzeck*. Mint mondtam, én nem akartam darabokat csinálni. Nem is én rendeztem volna az előadást. Ács János[2] javasolta a darabot, úgy emlékszem 1977 tavaszán. Vállaltam, hogy színészként játszom az előadásban, de a rendezést ráhagytam Ácsra. Azt gondoltam, hogy ez a darab nem való nekünk, nem fogják tudni megcsinálni. Aztán mégis sikerült, de ehhez kellett a válság, hogy mégis meg lehessen csinálni, és nagyon jó előadás szülessen belőle.

– Miféle válság?

– Az Ács-féle válság. Kiderült, hogy ő tényleg nem tudja megcsinálni az előadást. Abban a változatban, amivel dolgozott, még többen voltak benne, aztán lesoványodott a színlap,

2 Ács János (1949–2015) színészként kezdte pályáját a Paál István vezette Szegedi Egyetemi Színpadon. Átvette Kreón szerepét az *Örök Elektrá*ban (1971), játszott a *Stáció*kban (1972), a *Petőfi rock*ban (1973) és a *Kőműves Kelemen*ben (1973). Itt készítette első rendezését is *Dimenziók* (1973) címmel. Kétszer felvételizett sikertelenül színész szakra a főiskolára, de 1975-ben felvették rendezőnek Ádám Ottó osztályába.

rengeteg szereplő kikerült a darabból. Így készült a második verzió az én rendezésemben és Dévényi Éva pszichológiai közreműködésével.

– Neki mi volt a szerepe?

– Dévényi Éva a *Woyzeck* kapcsán végigkövette a próbafolyamatot, minden egyes fázisban mélyinterjúkat csinált a szerepekről, illetve hogy a színészek hogyan élik meg azt a distanciát, ami a szerep és az ember között van. Hogyan találkozik a szerep az emberrel, hogyan formálja a szerep az embert és az ember a szerepet? Ez nagyon izgalmas kísérlet volt. Somoskői Lajossal (most megtalálható Somoskői Soma néven, az URH zenekar zenésze, pszichológus, népművelő) csináltak több tízezer fotót. Mert akkor még nem volt videó, minden egyes mozdulatot fotókkal dokumentáltak. Ezeknek a fotóknak az alapján próbált Dévényi pszichológiai elemzést adni a színészi alkotás folyamatáról. Nagyon érdekes vállalkozás volt, de azt hiszem, nem érte el a célját. Elindult egy pszichológiai alkotás-lélektani irányba, de nem jutott el tudományos tényekhez. Viszont érdekesen archiválta (egyben inspirálta) a munkánkat. Könyvében nagyon sok megállapítás is van, ami nem feltétlenül helytálló minden vonatkozásában, de azt a kort, állapotot, amiben benne éltünk, dolgoztunk, elég pontosan tükrözi. És azt a helyzetet is, amiben a színészek léteztek egymással. Ezért fontos tény, hogy megszületett ez a könyv.

Egyébként Dévényi Éva könyvét, úgy tudom, a Népművelési Propaganda Irodával kapcsolatos jogi problémák miatt bezúzták. Nagyon kevés példány lelhető fel belőle[3] az országban. Pedig elég pontos szociológiai és esztétikai elemzését adja a darab készítésének és a benne részt vevők szemléletének.

3 A könyv elektronikus formában elérhető a Hungaricana portálon. https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sk_1981_Szinkepelemzes/?pg=0&layout=s *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

ÚGY, MINT AZ ÉLETBEN

Oszkay Csaba a Kapitány szerepét játszotta (más kisebb szerepekkel együtt) a Stúdió „K" leghíresebb előadásában, a Woyzeckben.

– A következő bemutatótok a Woyzeck volt. Miért ez lett a legfontosabb előadásotok?

– Mert ekkor jutottunk el oda, hogy képesek voltunk összerakni a korábbi sokféle kísérletezés tanulságait. Mindezt olyan szintre tudtuk emelni – mi színészileg, Tamás meg rendezőként –, ami egyrészt felforrósította a munkát, másrészt összeállt belőle egy olyan nyelvezet, amit a sajátunknak éreztünk. Amiben benne volt mindaz, amivel korábban küszködtünk, mégis új minőséget teremtett. Ez Tamás számára is újdonságot jelentett, hisz a *Woyzeck*et egy csomó bukáson keresztül hoztuk létre.

– Ez mit jelent?

– Először Ács Jancsival kezdtünk el dolgozni a darabon, de ez nem jött be.

– Miért kértétek fel Ács Jánost, hogy dolgozzon veletek?

– A *Woyzeck* előtti kísérletező periódusban több neves amatőr együttes rendezőjét is hívtuk dolgozni: Lengyel Palit, Bucz Hunort. Ács Jánost a Szegedi Egyetemi Színpad tagjaként ismertük meg, akárcsak Paál Istit, akivel szintén tartottuk a kapcsolatot. Az az igazság, hogy bizonyos periódusonként kialakult valamifajta feszültség Gaál Erzsi és Tamás, Laca és Tamás között, illetve közte és mindannyiunk között, ezért Tamás néha úgy érezte, hogy nem tud mit kezdeni velünk. Ezekben az időszakokban jutott eszünkbe, hogy talán más is rendezhetne minket, nemcsak Tamás. Aztán mindig oda jutottunk, hogy maradjon csak ő a rendező.

– Ács Jánossal miért nem tudtatok együtt dolgozni?

– Akkor Ácsnak még nem volt meg az a rendezői rafinériája, hogy jól tudja kezelni a színészeket, hogy olyan helyzetbe hozza őket, amely nyomán egyfajta létezést tudnak teremteni a színpadon. Erre a szintre nem tudtunk Áccsal eljutni. Lehet, hogy több időre lett volna szükség hozzá. De talán a kémiája sem volt olyan a kapcsolatunknak, hogy ez megtörténhessen. Nem éreztük azt, hogy előbbre jutnánk. Szóval untuk magunkat vele: kiálltunk, játszottunk, de úgy éreztük, nem történik semmi. Tamás viszont hihetetlen jó érzékkel

kezeli a színészeket. Olyan helyzetbe tudja őket hozni, hogy a színész magától rátalál arra az útra – vagy belekerül egy olyan helyzetbe –, hogy egyszer csak jelenlétté válik, amit csinál. Tamás tudott úgy dolgozni velünk, hogy ez megtörténjen.

– Hogyan érte ezt el? Nálad mik voltak a módszerei?

– Például olyan instrukciókat adott, amelyekről fogalmam sem volt, hogy mi közük van ahhoz, amin épp dolgozunk. De megcsináltam, amit kért, mert bíztam benne. Ha ő mondja, miért ne próbálnám meg? Az is előfordult, hogy szégyenletes helyzetbe hozott a többiek előtt. Vagy emlékszem, hogy egyszer egy lépcsőházban vitatkoztunk. Már nem tudom, hogy miről volt szó, de azt tudom, hogy teljesen kihozott a sodromból. Olyan dühös lettem, hogy üvöltöztem, mint egy állat, pedig egyébként nem szoktam kiabálni. De Tamás semmi mást nem akart, csak hogy elérjem ezt az állapotot. Mert ekkor megállt, nyugodtan rám nézett, és azt mondta: na látod, erről van szó. Képes volt addig feszíteni a húrt, hogy már majdnem nekiestem fizikailag is. És akkor váltott. Mert csak ezt akarta megmutatni.

– És ez a feszültségkeltés mire volt jó? Vagy az, hogy kényelmetlen helyzetbe hozott mások előtt?

Gaál Erzsébet és Oszkay Csaba a próbán | Fotó: archív

– A színház arról szól, hogy a közönség előtt le kell tudnod vetkőzni minden gátlásodat. Absztrakt értelemben csupaszra vetkőzöl a közönség előtt, mert kendőzetlenül kell a bensődet megmutatnod. Le kell tudnod tenni mindent, hogy ki tudj adni mindent magadból. Ez megérinti a nézőket, és beleviszi őket is abba az állapotba, amit te a színpadi létezéseddel képviselsz. Ha ezt nem színházi közegben, egy teremtett nyelvezet segítségével tennéd, akkor lehet, hogy mindez gusztustalannak hatna vagy undorító lenne. De így lehetőség adódik arra, hogy olyasmit is megmutassunk, amiről illedelmes szavakkal nem lehet beszélni. Közben kapcsolat teremtődik a közönséggel, hat rájuk az előadás. Mert a színház mindig erről szól, hogy miképp jöhet létre ez a kölcsönhatás. A színház ilyen rítus. Egy aktus a közönség és a színészek között, amely során azt kell elérnünk, hogy a nézőkben az az érzés szülessen meg, hogy mindez itt és most, ebben a pillanatban történik előttük. Úgy, mint az igazi életben. De mégse az, mert színház, ami mégis képes elhitetni a nézőkkel, hogy valóságos dolgokba csöppentek bele. És ez nyomot hagy a nézőkben. Akkor is őrzik, amikor már vége az előadásnak, és elmentek haza. De jó esetben akár napok múlva is eszükbe jut, amit láttak. És elkezdenek gondolkodni róla, kérdéseket tesznek fel, válaszokat keresnek, amelyek a saját életükre is vonatkoznak.

– Az Áccsal való közös munkában meddig jutottatok el?

– Már alig emlékszem erre. Az az érzésem, hogy a vele való munkában nem jutottunk el arra a szintre, hogy rájöttünk volna, hogy a *Woyzeck* esetében többről van szó, mint egy szerelmi drámáról, ahol egy katona féltékenységből megöli a szeretőjét. Büchner sohasem fejezte be ezt a darabját. Különböző megközelítésekből különböző jeleneteket írt, többféle darab töredékeit, amelyekből aztán a filológusok raktak össze különféle verziókat. De a *Woyzeck*kel lényegében mi is ugyanazt csináltuk, mint a filológusok: állandóan szétcincáltuk, majd újra és újra összeraktuk. Közben – mert Büchner rendkívül gazdag anyagot teremtett – mi is újabb és újabb dolgokat fedeztünk fel benne. Ez pedig állandóan változtatta azt is, hogy hogyan közelítsünk hozzá, miképp csináljuk belőle előadást.

– Egyáltalán kitől származik az ötlet, hogy a Woyzeckkel kezdjetek el foglalkozni?

– Lehet, hogy Ács hozta. Ebben nem vagyok biztos. Tamás, ezt tudom, eleinte nagyon ódzkodott tőle, mert az élt benne – legalábbis én így emlékszem –, hogy ez egy 18. századvégi romantikus dráma. És tényleg irtóztatóan sokat küszködtünk azzal, hogy ne ez legyen a kicsengése.

– Amit addig Áccsal csináltatok, azt egyszerűen kidobtátok?

– Igen.

– És azt hogyan közöltétek, hogy nem akartok vele dolgozni?

– Úgy emlékszem, hogy összegyűltünk, és közösen mondtuk Tamásnak, hogy amit csinálunk, az nem vezet sehova. Valahogy másképp kellene közelíteni az anyaghoz.

– Miért nem magát a Woyzecket vetettétek el?

– Mert mindenkinek baszta a csőrét, hogy van valami ebben a darabban, ami nem hagy nyugodni bennünket. Próbáltuk megérteni, hogy mit akart Büchner, miről is beszél ez az egész darab. Ő egy korabeli újságcikk alapján kezdte írni a *Woyzeck*et, de nem azt írta meg, ami valójában történt, hanem azt, ami kapcsolódott az ő világához, amiből megértette a saját világát. Mégsem tudta befejezni a művét. Anélkül maradtak meg a különféle megírt jelenetek, hogy konzekvensen összekapcsolta volna őket. Azt sem tudjuk, hogy milyen sorrendet képzelt el. A jelenetek ennek ellenére kötődnek egymáshoz, így az ember mégiscsak meglátja benne azt a képet, amit keres. És ez a kép összecsengett a mi szemléletünkkel is, azzal, ahogyan az akkori világról beszélni akartunk.

– És arra hogy került sor, hogy Tamás átvegye a Woyzecket?

– Tamás eleinte húzódozott a dologtól, mert nem tudta, hogy mit tudna kihozni az anyagból. De gondolom, ő is ugyanazt érezte, mint mi, hogy van valami benne, amiért érdemes tovább foglalkozni vele.

– Előtte mennyit foglalkoztatok a darabbal?

– Bennem ez úgy maradt meg, hogy a *Woyzeck* volt az a darab, amellyel a leghosszabban gyötrődtünk. Legalább fél évet dolgoztunk vele. És ennek az időszaknak nagyon is a vége felé kezdtünk rátalálni azokra a mozzanatokra, amelyek megdobták a munkát, és tényleg lett belőle egy előadás.

– Hogy alakult ki a szereposztás?

– Tamás sokat vakarta a fejét, hogy kinek mit kéne játszani. Például egy ideig nem tudta eldönteni, hogy én vagy Laca legyen-e Woyzeck. Mert Tamásban benne volt a rutin, hogy szeretett engem osztani a főszerepre. Közben azonban Laca olyan mértékben előreugrott, színészileg annyira érdekessé vált, hogy Tamás látta, hogy mennyire jó lenne Woyzecknek is. De ezt még nem tudta biztosan. Később persze – azután, hogy megcsináltuk a darabot – teljesen nyilvánvalóvá vált, hogy Laca megtalált egy olyan színészi nyelvezetet, ami hihetetlenül erőssé tette a játékát. Hogy Gaál Erzsi lesz Marie, az egy pillanatig nem volt kérdéses. Én viszont elég sokat küszködtem a Kapitány szerepével, mert olyan palit kellett játszanom, aki legalább 20-30 évvel idősebb nálam. Akkor én 25 éves voltam, meglehetősen fiatal ehhez a szerephez, ezért nagyon sokat küszködtem vele. Végül nem feltétlenül az a figura született meg, amit Büchner megírt, de a vége felé úgy éreztem, hogy eljutottam arra a pontra, hogy hihető, amit csinálok. Közben részt vettem a csoportos jelenetekben, például a részeget játszottam a kocsmában. Tamás és én voltunk azok, akik több szerepet is játszottunk. Tamás volt az Orvos meg a Kikiáltó, csináltak egy bábos jelenetet is Ilonával. Angelus Iván játszotta a tamburmajort, ami a kezdetben érdekes volt, de aztán kevésnek éreztük...

– Az Etoile-lal olyan útra léptetek, ahol a daraboknak mindig volt valami társadalmi küldetésük, üzenetük.

– Ez sosem tűnt el. A gondolkodásunkban mindig benne volt. Úgy akartunk kérdéseket felvetni, hogy megkérdőjelezzük azt, ami körülöttünk van. Bennünket mindig ez a célzott kérdésfeltevés érdekelt, hogy a közönség szembesülni kényszerüljön a saját kérdéseivel, amivel esetleg nem akart volna, mert kényelmetlen szembenézni velük. Természetesen mindig társadalmi kérdésekről volt szó. A *Woyzeck* esetében is. Ez a szerencsétlen ember egy olyan réteget reprezentált, akiket valamilyen módon kiszorítottak a társadalomból. Az elesettek, a megalázottak iránti szolidaritás az első pillanattól benne volt az Orfeo munkájában. A *Woyzeck* esetében felvetődött az a kérdés is, amellyel más munkáinkban is foglalkoztunk, hogy lehet-e tudni azt, hogy valójában ki az őrült, ki nem őrült, mi a normális és miért? Van-e egyáltalán olyan, hogy normális?

Ezeket a kérdéseket vetette fel ez az előadás, amelyek szintén célzott társadalmi kérdések voltak, úgy éreztük, hogy ezek az akkori világra is érvényesek, érdemes felvetni őket, mert ez vezetheti rá az embereket arra, hogy szembesüljenek a körülöttük lévő világgal. Esetleg olyan válaszokat találjanak, amelyek arra ösztökélik őket, hogy valamit próbáljanak változtatni rajta. Mert már az *Etoile*-nál is az volt a szándékunk, hogy a közönséget abba az irányba toljuk, hogy változtatni akarjanak a körülöttük lévő világon. Mert nem voltunk megelégedve azzal a társadalmi közeggel, amelyben éltünk. Ezen muszáj lett volna változtatni.

– Voltak a Woyzeck készítésének történetében válságok, fordulópontok?

– Persze! Egyrészt arra emlékszem, hogy Tamásnak igazán akkor tetszett meg a munka, amikor fölmerült az ötlet, hogy a jelenetek párhuzamosan történjenek. Ez számunkra teljes újdonságot jelentett, mert ilyenfajta játékot még nem csináltunk. A másik fordulópontot pedig az jelentette, amikor Laca jött az ötlettel, hogy miképp kezeljük a közönséget. Ez – az én megítélésem szerint – még saját magunk számára sem volt teljesen szokatlan megoldás, hisz hasonló kísérletet csináltunk már egy gyerekdarabban, *A halhatatlanságra vágyó királyfi*ban, ahol aktívan bevontuk a közönséget a játékba, a színházi aktusba. Persze ott ez egy gyerekdarab szintjén működött. Egy drámában mindez mást jelentett.

– És a nézők is mást várnak egy gyerekelőadástól, mint egy drámától.

– De mi most a felnőtt közönséget is szokatlan helyzetbe hoztuk. Például nem ülhettek le a megszokott nézőtéri székekre, hanem ácsorogniuk kellett a játéktér szélén, mintha leselkednének egy utcai balesetnél. Ez sokakat megdöbbentett. Pedig nem volt újdonság a színházi életben, már mások is megpróbáltak efféle megoldásokat más darabokban. De a *Woyzeck* esetében gyakorlatilag ez hozta létre azt a szituációt, amelyben mi, színészek, létezni tudtunk. Ez adta azt a többletet, amitől megugrott az előadás, átkerült egy magasabb szintre. Abban a pillanatban, ahogy Laca bedobta az ötletet, hogy a *Woyzeck*et csináljuk zárt térben, minden adekvátta vált. Ez megváltoztatta az egész darab szituációját, és elkezdtek működni benne a dolgok. És ez a színészi létezésnek – amit korábban is kerestünk – egy újabb szintjét teremtette meg.

De a Tamástól származó ötlet is ugyanolyan fontos volt, hogy ne jelenetek lineáris sorozata alkossa az előadást, hanem legyenek benne párhuzamos események – mint az életben, amikor nem is tudod, hogy mire is kellene igazán figyelned. Már a *Lakótelep* idején zajló kísérletekben is fölmerült, hogy különféle jelenetek – az élet különféle mozzanatai – egymással párhuzamosan történjenek. Hogy olyan érzetet keltsünk, hogy nem csak egyetlen síkon létezik a világ. A párhuzamos jeleneteket úgy képzeltük el, mint egy zeneművet, amelyben egymásnak felelgetnek (erősítik vagy épp ellenpontozzák egymást) a különféle szólamok.

– Azért is érdekes, hogy a nézők ott álldogálnak az események szélén, mert nemcsak szemtanúi lesznek mindazoknak a borzalmaknak, amelyek a szemük előtt történnek, hanem bizonyos értelemben fölmerül a felelősségük is, hisz karnyújtásra zajlik tőlük minden, és mégsem tesz ellene senki semmit.

– Valóban ez volt az üzenete, hogy azt érezze a néző, hogy ő is felelős azért, ami megtörténik. Nem sétálhat el senki csak úgy a dolgok mellett. Mindenkinek tennie kellene valamit, hogy ilyesmi ne történjen meg. Hogy valahogy jobbá, emberibbé legyen a világ.

MINT EGY KÁRTYAJÁTÉK

Angelus Iván az Ezreddobos szerepét játszotta a hosszú keresgélés eredményeként, kerülőutak bejárása után megszületett Woyzeck előadásában.

– Legutóbbi beszélgetésünk végén azt mondtad, ha nincsenek etűdök, akkor nem születik meg a Woyzeck.

– A *Woyzeck* előtti időszakot a hosszan elhúzódó, folyamatos keresés jellemezte, állandó válságokkal, elkeseredésekkel és nekibuzdulásokkal. Sajátos helyzetben léteztünk, mert nem volt fenntartónk, így nem volt bemutatási kötelezettségünk sem, ugyanakkor volt színházunk Pilisborosjenőn, egy hely, ahol próbálni tudtunk, és szűk körben még előadásokat is tarthattunk. Ez óriási lehetőség volt. Azt is jelentette, hogy bármibe belekezdhettünk, ha kedvünk volt hozzá, de félre is rakhattuk, ha úgy éreztük, hogy nem megy. Ha érdekesnek találtunk egy témát, egy darabot, akkor elkezdtünk vele dolgozni, de semmi nem kényszerített bennünket arra, hogy végig is csináljuk. Addig jutottunk, ameddig jutottunk, és ezt vagy megmutattuk másoknak, vagy nem. Volt, ami csalódást okozott, volt, ami tetszett. Aztán vagy tovább dolgoztunk rajta, vagy kidobtuk. A *Woyzeck* lényegében ugyanezeken a fázisokon ment keresztül. Olyan kivételes helyzetben működtünk, ahol a szervezeti forma és a szellemi állapot összhangba kerülhetett egymással. Az ilyen fajta színházcsinálásnak kellene normálisnak lennie, de még ma is különlegesnek számit. Pedig nincs annál természetesebb, mint hogy az ember tétovázik, gondolkozik, keresi a megoldásokat, nem találja, visszafordul, kerülőutakat tesz, és aztán egyszer csak, tényleg a legváratlanabb pillanatokban előszökken a megoldás. Ebben az időszakban pontosan ez történt velünk is. Erre szolgáltak a múltkor emlegetett etűdök Ionescótól kezdve Dániel Feriig. Ennek a sorába illeszkedett bele az is, hogy jött Ács János…

– Akit ismertetek már a Szegedi Egyetemi Színpadról.

– Ennek nem volt különösebben jelentősége, mert egyáltalán nem volt intenzív a kapcsolatunk velük. Inkább csak egyfajta bizalmi helyzetet teremtett. Akkoriban sokan keveredtek Pilisborosjenőre, jöttek-mentek az emberek, felmerültek együttműködési lehetőségek, aztán elmúltak, valamibe belekezdtünk, valami nem jött össze mégse. Ács meg elszántnak tűnt. Szerintem előtte Fodorral beszélt, előállt a tervvel, hogy szívesen foglalkozna velünk a *Woyzeck*kel, és mindenki nagyon nyitott volt erre. Rendes, tehetséges palinak tűnt. Nekem például már előtte kialakult Jánossal egy személyes barátságom, tudtam, hogy írt valami mega művet, egy Joyce-ra vagy Szentkuthyra emlékeztető ezeroldalas szövegfolyamot. Talán olvastam is, ha nem is az egészét, részleteket biztosan.

– Bizalmi helyzetből indultatok, mégse ment Áccsal a közös munka.

– Már egyáltalán nem emlékszem, hogy miért nem. De senki nem volt elégedett azzal, ami történt, sem a színészek, sem Fodor, de maga Ács sem. Már tényleg csak az érzésre emlékszem, de egyetlen mondat vagy mozzanat sem jut eszembe az Ács-féle verzióból. Valahogy azt éreztük, hogy ezek nem mi vagyunk, Hogy ez olyan színházas, teátrális, miközben Ács fiatal rendezői munkáinak épp ez a lényege, hogy egyáltalán nem emlékeztetett a kőszínházi megszokásokra.

– Hogy lett ebből a kudarcból mégis előadás?

– A legnagyobb meglepetésünkre Fodor azt mondta, hogy ő gondol valamit a darabról, valami újat, próbáljuk ezt megcsinálni. Azzal állt elő, hogy a *Woyzeck* tulajdonképpen nem is kész dráma, hiszen a különféle kéziratlapokon megmaradt jeleneteket Büchner nem rakta össze, amit darabként ismerünk, annak a szerkesztését nem ő végezte el, hanem különféle filológusok, akik utólag állították össze a különféle kiadások számára a darabot. Ezért azt gondolja – mondta Fodor –, hogy szabadon lehet kezelni ezt az anyagot, újra szét lehet szedni, másképp összerakni. Már nem emlékszem, hogy kivel végezték a dramaturgiai munkát, csak az alapállás él erősen bennem, hogy a jelenetek tulajdonképpen olyan kéziratlapok, amelyeknek nem kötött az előadásbeli helyük. (Akkoriban ez az irodalomban is egy létező alapállás volt, talán Borgesnek, talán másoknak is voltak olyan művei, amikor egy dobozban könyvlapokat kapott az olvasó, és azt tetszőleges sorrendben maga rakhatta össze.)

– Ez a szemlélet hogyan jelent meg a Woyzeck próbafolyamatában?

– Úgy, hogy nem éreztük ördögtől való dolognak, hogy önállóan kezelt jelenetekből próbáljunk felépíteni egy lineáris folyamatot. Az egész próbafolyamatra az volt jellemző, hogy folyton változott a jelenetek helye, szerepe. Kipróbáltuk, hogy mi lenne, ha ez most előbbre kerülne vagy hátrább, vagy az addigi fő jelenetből mellékjelenet lett, ami párhuzamosan történt egy másikkal. Mert ide is eljutottunk, hogy próbáljuk ki, hogy milyen az, ha egyszerre több minden történik. Olyan volt az egész, mint egy kártyajáték: mindig másképpen kevertük meg a lapokat. Ez a szemlélet az utolsó pillanatig megmaradt. Ha jól belegondolok, ahová végül a *Woyzeck*kel eljutottunk, az mintha eleve bele lett volna kódolva a próbafolyamatba. Mert az elejétől fogva egy pillanatig nem volt kötött a gondolkodásunk.

De lehet, hogy csak azért emlékszem így erre, mert lényegében én ma így dolgozom, bármi is legyen a kiindulópont, szöveg, mozgásszínházi előadás vagy ad abszurdum iskolai program. Cédulákat írok, mert tudom, hogy mik azok az anyagok, amikre szükségem van, majd ezeket megpróbálom térben és időben úgy elrendezni, hogy bizonyos szemszögekből érthető, fogyasztható, követhető legyen. Mert számomra nem valaminek a lineáris ábrázolása a fontos, hanem bizonyos szellemi térnek a bejárása. Ezért gondolom, hogy a *Woyzeck* bizonyára azért találta meg a maga adekvát formáját, mert ennek az útnak a bejárására megvolt a lehetőségünk. Egyrészt adott volt egy szellemi közeg,

maga a Stúdió „K", másrészt szabadon kísérletezhettünk, hogy miképp lehet ezt a szellemi teret bejárni. Addig kísérleteztünk, amíg úgy nem éreztük, hogy ez megtörtént.

– A Woyzeck hosszú és hányatott történetében te mikor lettél az Ezreddobos? Már a legelején megvolt a szereposztás?

– Nekem nem volt soha más szerepem. Föl se merült, hogy mást játsszak. Mert itt is az adott emberekre lett kiosztva a darab. Persze az nem volt egyértelmű, hogy Laca legyen Woyzeck, mert addig mindig Oszkay volt a főszereplő. De az alkata miatt erre valószínűleg teljesen alkalmatlan lett volna. Jó gondolat volt Fodortól, hogy bevállalta Lacát...

– Nem Ács választotta Székely B. Miklóst Woyzeck szerepére?

– Lehet. És akkor rájött Fodor, hogy ez jobb lesz így. Lehet. Nem emlékszem pontosan. Valószínűleg így volt. Mert Fodor színházában mindig Oszkay volt a főhős. Lehet, hogy tényleg Ácstól jött az ötlet, de Laca abszolút telitalálat volt a szerepre. Nála alkalmasabb nem lett volna köztünk senki erre. És az is érdekes volt, hogy Oszkaynak a *Woyzeck*ben játszott „szerepei" mintegy kifordították az addigi életét.

– A Woyzeckkel és a Stúdió „K"-val kapcsolatban gyakran hangzik el az az állítás, hogy a saját viszonyaitok, a pilisborosjenői „kommunán" belüli konfliktusok jelennek meg az előadás(ok)ban, hogy a saját életeteket vittétek színpadra. Ezt mennyire tartod igaznak?

– Én kívül maradtam az ottani érzelmi viharokon. Belém senki nem volt különösebben szerelmes, és én se másba. Az Oszkay, Gaál, Laca háromszög viszont egy bonyolult, hosszú és gyötrelmes viszony volt. Ennek nem is tudom igazán a részleteit, és – mivel ez már a magánélet szintje – nekik kell eldönteni, hogy mennyit akarnak ebből elmondani, ha egyáltalán akarnak. De a darabban konkrétan ez a szerelmi háromszög nem jelenik meg.

– Vagy ha igen, akkor Oszkaynak kellett volna a szerepedet játszani.

– Hát talán... Bár ilyenfajta konkrét megfelelés nincs az előadásban. Mert Gaál vagy Laca sem saját magát játssza a *Woyzeck*ben, így a maguk szerelmét és féltékenységét sem akarták belevinni a játékba. Ez nyilván színezhette az alakításukat, de direkten biztos nem jelent meg. Azt, hogy az életünket vittük a színpadra, inkább úgy kell érteni, hogy mi – amennyire csak tudtunk – mindig száz százalékig voltunk jelen a próbákon, az előadásokon, azaz egyáltalán nem volt megkérdőjelezve az, amit csinálunk. Nem volt semmiféle távolság köztünk és a színházunk között. Egy kőszínházban egy színész vagy egy rendező, sőt még az igazgató is mindig alkalmazott. Mikor hazamegy, akkor mérlegeli, hogy mi történt vele. Azt kérdezi magától, hogy ennyi fizetésért, ebben a pozícióban megéri-e mindezt csinálnia. A legtöbben arra jutnak, hogy itt még mindig kevésbé rossz nekik, mint máshol – sőt, talán a lehetőségekhez képest itt a legjobb, az előmenetelhez még mindig ez adja a legtöbb lehetőséget. Vannak olyan kőszínházak, ahol könnyebben, máshol nehezebben tudnak az emberek azonosulni a helyzetükkel, de akik ott maradnak, azok ezt nyilván megteszik. De az az evidens önazonosság, ami a Stúdió „K"-ban adott volt – azokban az években biztosan, amíg én ott voltam –, az szerintem sehol másutt nincs jelen. Ilyen értelemben az egész életünk volt benne a színházban. Mindannyian teljesen benne voltunk, annak ellenére, hogy kinek kevesebb, kinek több magánélete volt.

AZ IGAZI BŰNÖKKEL SZEMBEN

Büchner is, a Woyzeck is jószerével ismeretlen volt a magyar színpadokon (sőt a szellemi életben is) azelőtt, hogy a Stúdió „K" 1977-ben előadást készített a német drámaíró töredék(ek)ben maradt utolsó drámájából.

Georg Büchner (1813–1837) életében csak egyetlen műve jelent meg, a *Danton halála* (1835). A 19. századi német irodalomtörténetek is csak egyműves szerzőként ismerték őt. Hagyatékának hiányos kiadására 1850-ben került sor, de ez sem hozott áttörést Büchner értékelésében. A feledésből az ragadja ki, hogy 1879-ben kiadják összes[1] művének társaságában az akkor felfedezett *Woyzeck*-kéziratot. Ennek már érezhető a hatása. „A német naturalista dráma az ő nevével indul, őt tartja mintaképének a pályakezdő Gerhart Hauptmann és Frank Wedekind." (Walkó XXII.)

Színpadra is nehezen kerültek Büchner darabjai. Egy zártkörű *Leonce és Léna* bemutató után 1902-ben játszották először német színpadon a *Danton halálát*, majd 1913-ban a berlini színházi élet fontos eseménye volt, amikor bemutatták a *Woyzeck*et. Ezután jött divatba Büchner. Az expresszionisták is az előfutáruknak tekintették, híressé vált Max Reinhardt *Danton halála*-rendezése (1916). Alban Berg a *Woyzeck*ből[2] (1921), Gottfried von Einem a *Danton halálá*ból (1947) írt operát.

Magyarországon az 1920-as években vált ismertté Büchner, amikor néhány író, költő, kritikus – a weimari Németországban kialakult reneszánszához kapcsolódóan – megpróbálta felfedezni őt. Ebből született az első magyar Büchner-bemutató is: 1928 őszén egy német vendégrendező, Karlheinz Martin irányításával a Magyar Színház mutatta be a *Danton halálát*. A főpróbát követően azonban betiltották az előadást, és csak húzások után engedték tovább játszani. Összesen 28 előadást ért meg, Dantont Kiss Ferenc, Robespierre-t Hegedűs Gyula, Saint-Justöt Rátkai Márton játszotta, de egy kis szerepben feltűnt Jávor Pál is. (Ablonczy)

1 Nem volt kiadható a reneszánsz Pietro Aretinóról szóló darabja, „amelyben a hozzá közelállók a legjobb művét gyanítják". A kézirat akkor még megvolt „magas kort megért menyasszonyának birtokában. Az idős és kissé bigott nő a szöveg egyes »ateista részeire« való hivatkozással tagadta meg a közzétételét, és halála előtt a Büchner-hagyaték egyéb dokumentumaival együtt minden jel szerint elégette." (Walkó XI.)

2 A kézirat téves olvasásából adódóan a főszereplő nevét sokáig Wozzecknek olvasták, ezért lett Berg operájának is ez a címe.

A Magyar Színház számára Kosztolányi Dezső fordította le a darabot, de a szöveget az előadás számára átdolgozták, meghúzták, s ezt a változatot közölte a *Színházi Élet*. Két, az előadásból kimaradt részletet a *Nyugat* közölt ugyanebben az évben (1928 20. sz.). Sokáig ezek jelentették csupán a magyar Büchner-kiadásokat.

Az első magyar nyelvű Büchner-kötetet 1955-ben adták ki (ehhez írta Walkó György az idézett előszót). Ebben közölték először Kosztolányi kéziratban maradt teljes *Danton halála*-fordítását, e kötet számára készítette el Thurzó Gábor a *Leonce és Léna*, illetve a *Woyzeck* című darabok és a *Lenz című* elbeszélés fordítását. (Emellett közli a kötet a *Hesseni hírmondó* című röpiratot is.) Évtizedeken keresztül ez a kiadás jelentette a Büchner-szövegek egyetlen magyar forrását. (A következő Büchner-kötet magyarul csak 1982-ben jelent meg, ennek az újdonságát nemcsak az adta, hogy a levelezésből is válogatott, hanem az is, hogy a Büchner-hűségre tekintettel korrigálta a korábbi fordításokat.)

Az 1955-ös Büchner-kiadást csak nehezen követték a szerző drámáinak magyar színpadi bemutatói. Az első kőszínházi bemutatót a Madách Színházban tartották 1963-ban. A *Danton halálát* Ádám Ottó rendezte. (Danton: Bessenyei Ferenc; Robespierre: Gábor Miklós / Árva János; Saint-Just: Avar István.) A következő kőszínházi bemutatóra viszont csak 1971-ben került sor: az Irodalmi Színpad – ahol épp Fodor Tamás is tag volt – egyszerre két Büchner-darabot mutatott be. Valamiféle hiánypótlás motiválhatta a *Woyzeck* és a *Leonce és Léna* műsorra tűzését. (Az egyfelvonásosoknak titulált darabokat egy este játszották.) „Büchner két darabja színházi életünk adóssága – nyilatkozta a bemutató előtt a rendező, Léner Péter –, hivatásos színházban ugyanis nálunk még nem adták elő egyiket sem" (BÉ), miközben „mindkét dráma állandó műsordarabja az európai színházaknak" (KÉT BÜCHNER).

Azonban mindkét darabot játszották már főiskolai vizsgaelőadásként. A *Leonce és Lénát* 1964-ben a negyedéves Babarczy László rendezésében[3] mutatták be, a *Woyzeck*nek pedig két korábbi bemutatója is volt: először 1963-ban a Kazán István rendezői osztályába járó Jurka László[4] rendezésében, a negyedéves főiskolás Haumann Péterrel a címszerepben[5]; majd 1967-ben a negyedéves főiskolás Székely Gábor rendezésében az ugyancsak negyedéves Iglódi Istvánnal a címszerepben[6].

Ritka remekmű?

A korabeli kritikákat olvasva kiderül, hogy Büchnernek és a *Woyzeck*nek a 60-as években korántsem az volt a megítélése, mint manapság: „Vitatható, hogy helyes volt-e – klasszikus hírneve és humanista értéke ellenére – éppen a *Woyzeck*et ... bemutatni" – olvassuk egy 1963-as cikkben, a darabot egyébként a kritikus „lázas és bonyolult, új prológus vagy narrátor beiktatása nélkül nehezen érthető kis tragédiá"-nak minősíti. (A. G.)

3 Leonce: Bálint András; Valerio: Szersén Gyula; Péter király: Bősze György.
4 Jurka László (1930) 1964-ben szerzett diplomát, ezután 1977-ig Miskolcon dolgozott. 1977–80 között a békéscsabai színház igazgatója volt, majd a Pannónia Filmstúdió munkatársa lett.
5 Kapitány: Koncz Gábor; Doktor: Koltai János; Ezreddobos: Horesnyi László; Marie: Hőgye Zsuzsa.
6 Marie: Ronyecz Mária; Doktor: Márton András; Andres: Kovács Lajos.

Egy másik 1963-as írás is úgy véli, hogy a *Woyzeck* „mondanivalója olvasva is nehezen követhető. Színpadra állítását megnehezíti a gyakran változó színtér, a színpadon nehezen mozgatható kellékek problémája." A szerző romantikus szerelmi drámának nevezi a művet, igaz, hozzáteszi ehhez, hogy „világlátásában és emberábrázolásában megdöbbentően modern és izgalmas". (MIHÁLYI) Egy harmadik írás megjegyzi, hogy „milyen jó lenne felfrissíteni kissé egyhangú színházi életünket ilyen egyfelvonásosokkal, mennyi új színt hozhatnának színpadjainkra ezek a darabok". (GÁBOR) Az Irodalmi Színpad 1971-es bemutatója kapcsán is azt írja THURZÓ Gábor fordító, hogy a bemutató célkitűzése „színpadilag vonzóvá tenni a drámát, a mondanivalóját, és megismertetni, megszerettetni a közönséggel egy remekművet és annak nálunk szűk körben ismert íróját".

De a kritikusok ekkor már egész más hangon beszélnek Büchnerről és a *Woyzeck*ről. „A mindössze 24 évet élt szerzőt a múlt század első felében alkotott műve nyomán a világirodalom a legnagyobbjai között tartja számon" – írja az egyik. (BÁRSONY) Büchneré „olyan életmű, amely századunkban is inspirálólag hat" – teszi hozzá egy másik. (NAGY) „Az Irodalmi Színpad előadása egyetlen kísérlet egy ritka remekmű megközelítésére" – mondja a *Woyzeck*ről egy harmadik. (FLÓRIÁN) Ugyanez a szerző Büchner kapcsán LUKÁCS Györgyöt idézi: „A múlt század harmincas éveiben „csak egyetlen, rövid életében hatalmas irodalmi erejű, üstökösszerűen felbukkanó és ismét eltűnő író áll igazán a kor problémáinak magaslatán".

Walkó Györgynek az 1955-ös Büchner-kiadáshoz készült előszava is Lukács György 1937-ben írt Büchner-tanulmányából idéz, ennek segítségével értékeli az életművet úgy, hogy ez „az egyetlen nagy lépés, amelyet a német drámaírás Goethe és Schiller óta tett". (WALKÓ XX–XXI.) Walkó Büchnert „forradalmi író"-ként mutatja be, és gondolkodásmódja jellemzéseként a szüleihez írt levelekből idéz, amelyekben „az »erőszakos« fellépés szükségességét hirdeti a fennálló »törvényes« német állapotok ellen, amelyek az állampolgárok hatalmas tömegét igavonó barommá süllyesztik, hogy egy jelentéktelen és züllött kisebbség természetellenes igényeit kielégítsék". Éppen a szociális forradalomnak, a parasztok és plebejus tömegek forradalmának e tisztánlátó programja alapján határolja el magát ... kora zavaros német forradalmi kísérleteitől." (WALKÓ VII.)

Harc Woyzeckért

A *Woyzeck* kapcsán két dolgot hangsúlyoznak még az Irodalmi Színpad bemutatójáról megjelent írások. Egyrészt, hogy valóságos történetet dolgoz fel, másrészt, hogy a darab töredékes jellegű. Mindkettőről a fordító, Thurzó Gábor ír részletesebben: „1821. június 3-án Johann Christian Woyzeck, negyvenéves borbély és közkatona, féltékenységből hét döféssel megölte szeretőjét, Woost felcser negyvenhat éves özvegyét. Utána elfutott, a gyilkosságot észrevették, elfogták. Woyzeck semmit nem tagadott, csak a késtől akart megszabadulni. Egyre azt kérdezgette, hogy meghalt-e Woostné, és mikor nem kapott választ, ennyit mondott: »Adja Isten, hogy halott legyen, megérdemli, annyit vétkezett ellenem.« A per azonban ebben az egyszerű gyilkossági ügyben elhalasztódott – bejelentés érkezett, hogy a borbély kedélybeteg. Ezt többen állították. Hallucinációi voltak, különös látomásai, hangokat hallott, láthatatlan ellenfelekkel hadakozott. A bíróság dr. Clarust jelölte ki elmeszakértőnek.

Dr. Clarus hetekig vizsgálta, figyelte, majd közölte: páciense nem elmebeteg. Beszélgetés közben – mondta – figyelmes volt, megfontolt, könnyű felfogású, válaszai pontosak, emlékezőtehetsége hibátlan. Semmi ravaszságot, gonoszságot nem állapított meg". – fűzte még az előbbiekhez dr. Clarus –, „annál több morális elvadultságot, a természetes érzések iránti tompaságot, nyers közönyösséget", valamint „a külső és belső fegyelem hiányát, önutálatot, rettegést attól, hogy önmagába tekintsen". Ezek után megtartották a tárgyalást, kihirdették a bárd általi halált, a kivégzést kitűzték. Ekkor azonban „újabb bejelentés érkezett", amit a fogházlelkész is támogatott.

„Dr. Clarus elölről kezdte vizsgálatait, és a korábbiakhoz hozzátette, hogy Woyzeck élete során torkig lett keserűséggel, haraggal, gyanakvással az emberek iránt, mindig azt érezte, a bolondját járatják vele, katonaideje alatt a tisztek értelmetlenül sértegették, így aztán mindjobban magába zárkózott, néha mérhetetlen erő szállta meg, mindent szétzúzott volna, az utcán legszívesebben egymáshoz verte volna az emberek fejét, holott azok személyükben nem ártottak neki. Dr. Clarus ezek után is beszámíthatónak jelentette ki, és Woyzecket – három évvel a bűntett után – 1824. augusztus 27-én a lipcsei piactéren lefejezték.

Dr. Clarus nem sokkal később egy orvosi folyóiratban közzétette elmeszakértők jelentését. Vita alakult ki." Ugyanis volt, aki kétségbe vonta ezek igazságát, más viszont a védelmükre kelt. „A harc Woyzeckért – ez a vita – tovább gyűrűzött. És végül a tudósok, közel másfél évtizeddel a kivégzés után, megegyeztek: Woyzeck beszámítható volt, nem történt justizmord.

Amikor az eset történt, Georg Büchner még gyerek volt. A lázadó fiatalember, a forradalmár, az üldözött, apjának könyvtárában bukkanhatott a folyóiratra." (THURZÓ) Ennek nyomán írta meg darabját, amelynek kézirata csak közel negyven év múlva került elő. „A hagyatékban egy tervbe vett *Woyzeck*-drámából találtak jeleneteket, kidolgozottakat, jelzésszerűeket. Huszonnégy jelenet, lazán, nehezen összefűzhetően – egy remekmű cserepekben.

És most kezdődött Woyzeckért a második harc: drámává illeszteni a jeleneteket, híven Büchner feltételezett tervéhez, elképzeléséhez. Rengeteg kísérlet történt – mindegyik harc a remekművért, annak színpadi lehetőségéért. Az összeillesztők valóságos fejtörő munkába fogtak. Drámai logikája – úgy ahogy – egyetlen szakasznak volt csak, ez okozta a legkisebb gondot. És ez maga a gyilkosság képsora. De a többi jelenet! ... Sokat tétováztak az összeillesztők – hol is kezdjék a drámát? És bizonytalan volt – a cserepek gondozóinak mindmáig ez okozta a legfőbb gondot – a végkifejlet. Öngyilkos lesz-e Woyzeck vagy kivégzik?" (THURZÓ)

A világ a felelős

Mindezt azért meséli el ilyen részletesen Thurzó Gábor, mert az Irodalmi Színpad előadása nem az 1955-ös Büchner-kötetben közölt fordítását játszotta, hanem a rendezővel, Léner Péterrel tovább dolgoztak a szövegen. Ahogy Léner fogalmaz: „Thurzó Gáborral, a dráma fordítójával egészen új változatát szerkesztettük meg a jelenettöredékeknek, s felhasználtuk a *Woyzeck*ből kimaradt, de a hagyatékban megtalálható mondatokat is." (BÉ)

Ehhez mintául figyelembe vették azt a jelenetsorrendet, amit a Berliner Ensemble számára Helmut Nitzschke állított össze. Ő három részre csoportosította a jeleneteket:

„a kizsákmányolt Woyzeck; a kételkedő és kétségbeesett Woyzeck; a szembeszegülő Woyzeck". Emellett még Ingmar Bergman változata hatott az Irodalmi Színpad verziójára, aki cirkuszi miliőbe helyezte a történetet. Ennek alapja „a töredékek között egyik legjobb, de sehová sem illeszthető vásári mutatványos-kép" volt.

„Így alakult ki a magyar színpadi változat – a Nitzschke-féle okos, politikus hármas tagolást figyelembe véve, felhasználva Bergman elképzelését, a vásáron kezdve és ott befejezve a drámát. Izgalmas nyomozói munka – mint amikor egy úgynevezett fantomképet állítanak össze az ismeretlen tettesről. Csak jelenetcserék, jelenet-összevonások, egy-egy épp hogy csak jelzett jelenet kettébontása, a maga valószínűleg logikus helyére való illesztése. Mérlegelés, latolgatás – a *Woyzeck* magyarul, »színházul«, nem adaptáció, újabb kísérlet, és természetesen az eredeti szándék szerint: Woyzeck kivégzésével. Ezt érzékeltetni, erre egyetlen lehetőség volt: a drámából mintegy kilépve közölni a kivégzés tényét, és elmondani Büchner már idézett utolsó szavait." (THURZÓ)

Thurzó cikkéből nemcsak az válik világossá, hogy az Irodalmi Színpad előadásának alkotói milyen koncepció alapján szerkesztették egésszé a darabtöredék(ek) jeleneteit, hanem az is, hogy miképp értelmezték Büchner szándékát, milyen koncepció jegyében állították színpadra a *Woyzeck*et: „Mindenképpen abból kellett kiindulni, hogy Büchner, a forradalmár, a költő és az idegorvos nem az elmebeteg Woyzecket akarta megírni, hanem a lázadót, az öntudatlan forradalmárt, a hatalom által megnyomorított, megalázott kisembert." (THURZÓ)

Ez az értelmezés összecseng Walkó 1955-ös megfogalmazásával, aki szerint Büchner a „lazán összefüggő, fel-felvillanó drámai képekben a proletársors megrendítő balladáját" teremtette meg. Ezzel ki is jelölte a darabnak az adott korszakban lehetséges értelmezési horizontját: „A dráma Woyzeckje egy szánalmas polgári világ karikatúrájával áll szemben: fellengzősen fecsegő, korlátolt moralista kapitánnyal és a benne csak kísérleti alanyt látó, az embertelenségig tudálékos orvossal. Woyzeck misztikus-babonás félelmeitől az emberi kapcsolatokból való teljes kiszakadásáig mindezért e két sajátos figurában megtestesült világ a felelős, mely a maga hamis osztályerkölcse szerint ítéli meg a saját áldozatát, és mentségéül is csak a beszámíthatatlanságot hajlandó felhozni." (WALKÓ XX.)

Az Irodalmi Színpad bemutatója kapcsán, 16 évvel a fenti megfogalmazások után az 1971-es kritikák szinonim módon jellemzik a darabot. „*Woyzeck* az a társadalmi dráma, amely osztálykülönbséget ábrázol, a színpadon megjelenik az első proletár" – írja az egyik. (FLÓRIÁN) Egy másik irodalomtörténeti kontextusba ágyazza mindezt: „Büchner színpadi szerkezetéből az expresszionista színház merít, magányérzete, világból való elvágyódása megihleti a nyugati drámairodalmat; az a felismerés, hogy az elnyomó katonai gépezet megnyomorítja az egyéniséget, Brecht filozófiájával rokon." (NAGY) Egy harmadik – ugyanebben a szellemben – a szerelmi szálat is bevonja az értelmezésbe: „A színháztörténet első dokumentumdrámájának hőse, Franz Woyzeck iszonytató tehetetlenségében gyilkol. Igazi kínzói, basáskodó kapitánya és az őt kísérleti állatként kezelő orvos ellen csak magában mer lázadni; a kedvesét elszerető tamburmajor fizikai erejével és a feljebbvalói tekintélyével szemben is alulmarad. Kése így a legártatlanabbra, Marie-ra sújt. Két áldozat így lesz egymás halálának okozójává. Az igazi bűnökkel szembeni tehetetlenség itt értelmetlen s egyszersmind önpusztító gyilkossághoz vezet." (-A A-)

„Ami Woyzecket fojtogatja"

Az 1971-es *Woyzeck*-bemutatót az Irodalmi Színpadon összességben sokra tartja a korabeli kritika (nem úgy, mint a vele egy műsorban játszott *Leonce és Lénát*).

„Színvonalas előadásban mutatta be az Alban Berg-opera révén is méltán világszerte reneszánszát élő egyfelvonásos drámát az Irodalmi Színpad rövid idő alatt összeszokott kisegyüttese Léner Péter rendező irányításával. Gyors jelenetpergetés, a csúcspontok erőteljes és hatásos kidolgozása jelentette a rendezés értékeit" – írja az egyik. (-A A-) „Logikus a jelenetek sorba állítása, és kevéssé kifogásolható a kamaraszínpadon a szereplők számának csökkentése, a szerepek összevonása" – teszi hozzá egy másik. (FLÓRIÁN)

„Thurzó dramaturgiai koncepciója Léner Péter nagyszerű színpad-érzékelésével párosul: így született meg a kitűnő előadás" – írja egy harmadik. „A filológiailag nehezen rögzíthető vásári jelenetet Thurzó – a rendezői felfogással egyetértésben – a dráma elejére helyezte, s az emberi nyomorúság dermesztő képévé tette. … A komor nyitány ugyanakkor a Woyzeck körül sűrűsödő pszichózist is motiválja… A vásári jelenet után még mindig nem a hagyományos nyitókép, *A kapitánynál*-jelenet következik, a hallucináló Woyzecket látjuk munkája közben, hogy aztán a felelőtlenül kedélyes, »moralizáló« kapitány és a szépen fejlődő aberrációval elégedett doktor erőterében összeroppanva egyre inkább eluralkodjon rajta a kényszerképzet, ami a gyanú beigazolódásával konkrét formát kap; beleűzve Woyzecket egy deformálódott lázadásba, Marie megölésébe." (CZÉRE 277.)

„Az első jelentben füvet kaszáló Woyzeck ugyanolyan energiával tartja kezében a sarlót, mint a gyilkosság pillanatában a kést." (NAGY)

„S mindaz, ami Woyzecket fojtogatja, ami beleűzi a tébolyba, gazdag virtuozitással együtt lélegzik a végtelenbe tágult színpadon: a kintornás nyomorúság, a bolond meséje az ember dermesztő egyedüllétéről, a mindenségre-fagyott holdról, napról, csillagokról, a vándorlegény felcsukló részeg prédikációja a lét alapvető abszurditásáról. Szimultán szerkesztésű jelenetek párbeszéde után Woyzeck gyilkossága voltaképp önmaga elpusztítása; a befejezetlen drámát Thurzó Gábor lezárása az abszurd életérzés irányába élezte tovább: a gyilkosság után a színpadra özönlő, maszkká kövülő arcú szereplőkkel, Büchner halála előtti szavait elmondó Woyzeck megadó keserűségével, a színen átvezetett kisgyerek megváltásért esedező képével." (CZÉRE 277.)

„Meggyőző erővel"

Az Irodalmi Színpad 1971-es bemutatójának sikere nagy mértékben köszönhető a címszerepet játszó Madaras Józsefnek. „Madaras József néhol az ideálist megközelítő Woyzeck" (FLÓRIÁN), „szenvedélyes és mély Woyzeckje pszichológiai tanulmány" (NAGY). „Madaras József, akire az utóbbi időben több jeles alakításban figyelhettünk fel, Woyzeck megformálásával pályájának egyik csúcsára érkezett fel. A külső cselekvéseiben megalázkodó, csak egy-egy mondat erejéig fellobbanó, de belül egyre jobban forrongó, majd vulkánként kitörő és a gyilkos tette után önmagával kibékülő borbély-közkatonát olyan meggyőző erővel ábrázolja, ami csak a legkiválóbbak, a színészi pálya igazi elhivatottainak képessége." (-A A-) „Madaras József Woyzeckje az előadás remeklése: a patologikus folyamatot fegyelmezetten építi hangjával, mondataival, mindig éreztetve a tünet mögötti lényeget: a kiszolgáltatott kisember egyszerű, naivul tiszta életbe kapaszkodását." (CZÉRE)

Arról azonban már megoszlanak a vélemények, hogy Madarasnak vannak-e partnerei a játékban. Talán nem igazán lehettek súlyosak az ellenfelei, ha a legtöbb kritika „sikeres karakteralakítás"-ként (-A A-) jellemzi megjelenítésüket. (BÁRSONY) „Bozóky István és Miklóssy György két érdekes karaktert rajzolt." (NAGY) „Miklóssy György kapitánya és Bozóky István doktora sikerült portré-tanulmány". Más szerint „emlékezetes asszisztensei" maradnak „az igazi jó, szép kis gyilkosságnak". (CZÉRE 277.) A Marie-t játszó Dőry Virág „tisztes igyekezettel hozta elénk Woyzeck asszonyát, de adós maradt ennek a bonyolult lélektanú szereplőnek a sokrétű ábrázolásával". (BÁRSONY) Ugyanezen kritikus szerint „Szilágyi István [Kintornás] puszta megjelenésével tudott tragikus légkört teremteni. Újréti László [Tamburmajor], Somhegyi György [Andres], Ferencz László [Bódés], Telessy Györgyi [Margret, a Bódés felesége], Harkányi Ödön [Árus], Fodor Tamás jól illeszkedő fogaskerekei voltak az előadásnak."

Fodor Tamás a Mesterlegény szerepét játszotta 1971-ben az Irodalmi Színpad bemutatójában.

Források:

-A A-: Woyzeck. Büchner drámája az Irodalmi Színpadon. *Magyar Nemzet* 1971. március 7.

ABLONCZY László: Danton halála a Nemzeti Színházban. *Film Színház Muzsika* 1978. október 28.

A. G. *Esti Hírlap* 1963. március 11.

BÁRSONY Éva: Büchner szenvedélye. Woyzeck, a kiszolgáltatott. *Esti Hírlap* 1971. március 1.

(BÉ): Drámatöredékből – remekmű. Woyzeck az Irodalmi Színpadon. *Esti Hírlap* 1971. február 22.

BÜCHNER, Georg: *Danton halála. Válogatott írások.* Szerkesztette, az előszót, a jegyzeteket írta: Walkó György. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. 190 o.

CZÉRE Béla: Színházi krónika. *Vigilia* 1971. 4. sz. 275–277. o.

FLÓRIÁN László: Irodalmi Színpad. *Magyar Hírlap* 1971. március 4.

GÁBOR István: Vizsgaelőadás az Ódry Színpadon. *Magyar Nemzet* 1963. március 16.

KÉT BÜCHNER-egyfelvonásos az Irodalmi Színpadon. *Néző* 1971. január.

LUKÁCS György: A fasiszta módra meghamisított és az igazi Georg Büchner. In Lukács György: *Német realisták.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1955. 54–72. o.

MIHÁLYI Gábor. *Élet és Irodalom* 1963. március 16.

NAGY Judit: Woyzeck – Leonce és Léna. Büchner-egyfelvonásosok az Irodalmi Színpadon. *Film Színház Muzsika* 1971. március 13.

THURZÓ Gábor: Harc Woyzeckért. Műhelymunka, fordítás után. *Élet és Irodalom* 1971. február 27.

WALKÓ György: Georg Büchner. In Georg BÜCHNER: *Danton halála. Válogatott írások.* Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. I–XXIV.

BEVEZETÉS EGY ELŐADÁS VILÁGÁBA

1977. december 10-én szombaton mutatta be a Lőrinc pap téri pincehelyiségben a Stúdió „K" a Woyzecket. Az előadás nemcsak az együttes életében, hanem a hazai Büchner-játszás történetében is fontos fordulópont. A bemutató a magyar színházművészet egészében is kiemelkedő esemény. Ebben nagy szerepe van annak a (nézők többsége számára) szokatlan, mégis nagyerejű színházi jelrendszernek is, amelyre az előadás épül.

A Stúdió „K" *Woyzeck*-bemutatójának idején nemcsak a darab nem volt még igazán ismert, hanem kéziratának bonyolultsága sem, legalábbis ez derül ki a korabeli írásokból. „Egyesek szerint töredék, bár a cselekménye befejezett, lezárt" – írta például a darabról 1976-ban Hegedűs Géza, amihez annyit tett még hozzá, hogy „egy igen rossz kéziratban maradt fenn"[1]. Koltai Tamás – a Stúdió „K" bemutatója kapcsán – azt írta, hogy „Büchner valószínűleg félbehagyta zseniális Woyzeck-drámáját, és még az elkészült jelenetek sorrendjét sem határozta meg véglegesen". Csak Balassa Péter – Büchner szövegét és a Stúdió „K" előadását elemző – tanulmánya utal rá, hogy a mű több változatban maradt fenn.[2]

Walkó György az 1955-ös Büchner-kötethez írt jegyzeteiben is többes számban beszél a kéziratokról, de számukat nem említi. Azt is kijelenti, hogy a kéziratokban „sokszor még az egyes szereplők elnevezése sem következetes. A kéziratos anyag alapján a mű befejezése és a cselekmény végső kimenetele sem tisztázható teljesen." A kéziratok számáról és jellegéről csak az 1982-es (a Stúdió „K" bemutatója után öt évvel később kiadott) Büchner-kötet jegyzeteiben ír Fodor Géza.[3] Ebből az is kiderül, hogy már az 1879-es első *Woyzeck*-kiadás is rekonstrukció – több kézirat kompilációja – volt[4], és ez a módszer később is jellemző maradt, így a *Woyzeck* „kiadásonként más és más drámát jelentett".

1 „A hagyaték első 1850-es kiadásakor már annyira elhalványodott rajta a tinta, hogy jószerivel olvashatatlanná, így közölhetetlenné vált" – írta a kéziratról 2003-ban Halasi Zoltán.

2 Balassa Péter tanulmányának első kiadása (amely 1981-ben Dévényi Éva könyvének függelékeként jelent meg) még csak két változatot említ, de a tanulmány későbbi változata (mely Balassa esszékötetében jelent meg 1989-ben) már azt írja, hogy Büchner töredékes darabja „öt kéziratrétegre bontható".

3 „Büchner a *Woyzeck*-drámából négy, illetve a legújabb kutatások szerint öt kézirattöredéket hagyott hátra." (Fodor 307.)

4 „Karl Emil Franzos az első kritikai összkiadás keretében … preparálta, olvashatóvá tette és megfejtette a kéziratokat, bár sok helyütt hiányosan, helytelenül és önkényesen: az összes kéziratot nyersanyagul használva, elkészített egy jelenet- és szövegkompilációt". (Fodor 307.)

Amikor a Stúdió „K" a *Woyzeck* előadására készült, magyarul még csak egyetlen szöveg állt rendelkezésre: Thurzó Gábor 1955-ben kiadott fordítása. Ez azonban nem a mű kritikai kiadásán alapult[5], hanem egy későbbi, a jelenetek válogatásában, elrendezésében, a szereplők nevének használatában és az egyes töredékes szövegrészek áthidalásában áttekinthetőbb és olvasmányosabb kiadást vett figyelembe. Erről a „kompilációról" Fodor Géza 1982-ben kijelenti, hogy „ma már túlhaladott és tarthatatlan", hiszen „az 1960-as években gyorsan követték egymást azok a *Woyzeck*-kiadások, amelyek Büchnernek a kéziratok sorrendjéből rekonstruálható eredeti szándékainak leghívebb visszaadására törekedtek" (Fodor 309.), ezért az 1982-es Büchner-kötetben valóban egy teljesen más drámaszöveg jelent meg *Woyzeck*ként, mint az 1955-ös kiadásban (bár mindkettőt Thurzó Gábor fordította).

A kéziratok fakszimile kiadását először 1981-ben adták közre. Ennek magyar fordítását Kiss Csaba készítette el, és a *Színház* 1999. májusi számának mellékleteként jelent meg. Itt azt írja a fordító: „Az eredeti kézirat négy szövegváltozatot tartalmaz, három egymásra épülő drámavázlatot és még egy lapot, amelyen két sehova sem illeszkedő, különálló jelenet található – részben új, ismeretlen szereplőkkel." „A huszonegy jelenetet felölelő első a legteljesebb fogalmazvány." „A lendületesen induló másik változat közvetlenül az előbbi után indul, és kilenc jelenetből áll." A legteljesebb az utolsó fogalmazvány, mely összesen tizenhét jelenetet tartalmaz. „A szakirodalom által Gyilkossági komplexumnak nevezett rész – vagyis a Marie és Woyzeck sétájától a leszúráson át a menekülésig tartó nyolc jelenet – csak az első drámaváltozatban szerepel." (Kiss 1.)

Lothar Bornscheuer azt az elvet követte a maga *Woyzeck*-változatának összeállításakor – ez az 1982-es magyar kiadás alapja –, hogy a „főfogalmazvány" (a 3. kézirat) és a „Gyilkossági komplexum" alapján összeállítható a darab. Henri Poschmann viszont úgy gondolja, hogy minden jelenetet hitelesnek kell elfogadni, amit Büchner nem húzott át a kéziratokban. Ez alapján állította össze a maga változatát, amelynek fordítását tartalmazza a 2003-ban megjelent újabb magyar *Woyzeck*-kiadás.[6]

A Stúdió „K" szövegváltozata

A Stúdió „K" alkotóközössége az előadás készítésekor az egyedül rendelkezésre álló 1955-ös magyar kiadás szövegéből indult ki, amely a *Woyzeck* kerekké és egésszé formált változatát tartalmazza, de az alkotók mégis úgy bántak vele, mintha töredék lenne: nemcsak a jelenetek sorrendjét változtatták meg, hanem magukat a jeleneteket is: kiemeltek belőlük szövegeket, és máshová helyezték azokat, olyan részleteket illesztettek össze, amelyek a kötetben nem azonos helyen szerepelnek, így lényegében új jeleneteket (és új szituációkat) kreáltak. „Alighanem kapóra jött" számukra, „hogy a *Woyzeck* töredékben maradt, különösen boldogítható lehetett…, hogy a jelenetek sorrendje sem állapítható meg teljes tudományossággal" – írta a bemutató kapcsán Eörsi István.

5 A *Woyzeck* kiadástörténetében döntő fordulatot jelentett Fritz Bergemann 1922-es kritikai összkiadása, amely „a kéziratoknak megfelelően adta vissza" a darabot. (Fodor 308.)

6 Thurzó Gábor fordítását átdolgozta, bővítette, a versbetéteket fordította: Halasi Zoltán. A kötet nemcsak a Poschmann-változatot közli, hanem az ebből kimaradt jeleneteket is.

A Stúdió „K" előadását mondatról mondatra végigkövetve határozottan kijelenthetjük, hogy nagyon alapos szövegmunka jelenti az alapját, amelynek végeredményeként egy szuverén darab- és szövegváltozat született. Érdemes lesz ezt a későbbiekben pontról pontra követni, mert az előadás jelentése ebből is formálódik – a Stúdió „K" kiemelkedő előadása nem születhetett volna meg a koncepciózus szövegváltozat nélkül. De hogy színháztörténeti jelentőségű produkció jött létre, abban további fontos mozzanatok is közrejátszottak.

Bevezetés a színházi helyzetbe

Az előadás fontos hatáseleme, hogy kimozdít a színházi megszokásokból, és merőben új helyzetbe hozza a nézőket is. Erről szinte minden korabeli kritika ír, tehát feltétlenül meglepetésként, újdonságként hatott az akkori közönségre, és nagy mértékben hozzájárult ahhoz, hogy érdeklődéssel figyelték a produkciót.

Koltai Tamás minderről részletesen beszámol: „A Stúdió „K" *Woyzeck*-előadása a szűk előtérben kezdődik. Akik korábban érkeznek a Lőrinc pap téri pinceklubba, helyet foglalhatnak a falak mentén körbeállított székeken. A negyedik falat függöny zárja le, mint egy »rendes« színházban. Akiknek nem jutott hely, tanácstalanul álldogálnak. Néhányan leülnek a földre a függönnyel szemben. Ha elég sokan maradnak állva, nem vesszük észre, mikor keverednek közénk a színészek. Egy párocska halkan kuncogva egymásba fonódik. Fölkapjuk a fejünket, feszélyezetten nézzük őket, amíg rájövünk, hogy elkezdődött az előadás. Marie [Gaál Erzsébet] és Woyzeck [Székely B. Miklós] – velünk együtt a vásári mutatványosbódé nyitására vár. A Kikiáltó [Fodor Tamás] még közöttünk festi az arcát (esetleg megkéri valamelyikünket, hogy tartsa a csorba tükröt), aztán belekezd bábjátékkal kísért mondandójába. A bábjáték-előjáték szereplői: katonabőrbe bujtatott majom meg egy asszony. Woyzeck és Marie ruháit viselik. A Kikiáltó széthúzza a függönyt, beinvitál, kezdődik a »commencement, commencement«-ja. Nyomában mi is betódulunk a nagyobb terembe. Ettől kezdve világos: szereplők vagyunk a drámában." (Koltai)

Ezt a bevezetőt a *Woyzeck*ről készült filmfelvétel[7] alapján azzal egészíthetjük ki, hogy jól látható, ahogy Angelus Iván civilben a nézők között járkál, majd leveszi a függönyre akasztott régi vágású katonai kabátját, és átöltözik Ezreddobossá. A kabát inkább történelmi öltözéknek, azaz jelmeznek hat és nem valóságos katonaruhának. Hasonló jelmezben látunk meg egy másik férfit (Oszkay Csabát) is, akiről szintén nem tudhatjuk még, hogy majd a Kapitányt játssza, nyilván korábban ő maga is civilben jelent meg a nézők között.

7 A Stúdió „K" előadásáról szóló leírások, megjegyzések, értékelések alapja – ha külön nem hivatkozunk rájuk – a *Woyzeck* első szereposztásával készült filmváltozat. A felvétel a *Woyzeck* harmincadik előadásán készült 1978. május 21-én. A rendező így jellemezte a filmet: „A színházban párhuzamosan zajló események közül egyiket sem akartam lekésni, ezért használtunk két filmes és két videokamerát. Még osztott képmezővel is dolgoztunk, de technikai okokból ezt ki kellett dobni. A végén a közönség összeült a szereplőkkel, azt is filmre vettük. Végül ez sem került bele a filmbe, mivel túlságosan megoszlottak a vélemények." Nemes Gyula: Ember felvevőgép nélkül. Szirtes András és élete. *Filmkultúra* 2000. március 7. http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/profiles/szirtes.hu.html *(Letöltés ideje: 2020. 04. 30.)*

Oszkay Csaba | Fotó: archív

Az előadás nem csendben, észrevétlenül kezdődik[8], hanem egy határozott gesztussal: Oszkay Csaba feláll, és hármat lő a levegőbe egy kis pisztollyal, majd hahotázik egyet. „Iszonyú semmittevés. Semmittevés minden bűn kezdete" – mondja hangosan, majd maga elé motyogva folytatja: „Ha így fennhangon beszélek, nem tudom biztosan, hogy én beszélek-e."

Közben a függönynél énekelni kezd az Ezreddobos, miközben enyeleg egy lánnyal (Németh Ilona). (Ez a szimultanizmus – hogy egyszerre több dolog is történik a térben – később is meghatározó jellemzője lesz az előadásnak. Az előjáték arra is figyelmezteti a nézőt, hogy az előadás jelrendszere szerint egyszerre több dologra is kell figyelnie.) A Kapitány közben folytatja ironikus szónoklatát: „Mit meg nem tesznek az emberek unalmukban. Tanulnak unalomból, imádkoznak unalomból, szeretnek, házasodnak, szaporodnak unalomból [közben szerelmesen öleli egymást a nézők között Woyzeck és Marie], és végül meghalnak unalomból. És – ez a dolog humora – mindezt fontoskodó képpel, maguk sem tudják, miért. S tudja Isten, mit gondolnak közben." „Fáradt a szád" – mondja közben kihívóan az Ezreddobos a lánynak, akit ölelget. „Az unalomtól" – válaszolja[9] az huncutul, az Ezreddobossal

8 Nem feltétlenül arról van szó, hogy Koltai Tamás rosszul emlékszik a kezdésre, inkább arról, hogy a Stúdió „K" előadása a bemutató után is folyamatosan változott. A kritikus 1977 decemberében vagy 1978 januárjában láthatta a produkciót, a BBS filmfelvétele, amelyre elemzésünk épül, 1978. május végén készült.

9 A közbevetés egy másik Büchner-darab, a *Leonce és Léna* egyik részletére utal. „Az ajkad fáradt. A csóktól?" – kérdezi Rosetta Leonce-tól az 1. felvonás 3. jelenetében, mire Leonce azt válaszolja: „az ásítástól".

évődve, de önkéntelenül a Kapitány szavaira is reagálva. (Ez az ellenpontozás, ironizálás később is fontos hatáseleme lesz az előadásnak.) „Az órák ketyegnek, a harangok konganak, a víz rohan, az emberek sietnek. Minden lüktet – folytatja Oszkay. – Csak azt tudnám, hogy akad-e a Földön még valami, ami engem futni megtanítana?!"[10]

A nézők többsége valószínűleg nem tudja, hogy az Oszkay Csaba által elmondottak nem a *Woyzeck*ből valók, hanem egy másik Büchner-darabból, a *Leonce és Léná*ból (Leonce mondja rögtön az első jelenetben), de azt érzékelhetik, hogy ezek a mondatok mottóként kulcsot kínálnak az előadáshoz. Tenni vagy semmit tenni? – kérdezi a bevezető szónoklat. És vajon az utóbbi nem bűn-e? Aztán hosszan sorolja az emberi „tevés" („tanulnak", „imádkoznak", „szeretnek, házasodnak, szaporodnak") példáit, amelyekhez ugyanazt a kételyt illeszti: van-e valami értelmük? Ezáltal az egész emberi életre kérdez rá, amelyhez a világ egészének működését kapcsolja – akárcsak később Woyzeck. (Furcsa kijelentéseit hallgatva érdemes lesz majd Oszkay szavaira visszaemlékezni: „minden lüktet", azaz nemcsak Woyzeck érzékeli a világnak azt a zaklatottságát, amelyről később majd többször beszél). Majd Oszkay figurája felveti az alapproblémát: mi lehet ebben a helyzetben az ember viszonya a világhoz? Illeszkednie kell hozzá (elsajátítania – „megtanulni futni") vagy kívül maradni rajta (ellenállni, lázadni)? Ez az a szempont, amelyhez viszonyíthatjuk majd a továbbiakban a történet többi szereplőjének életstratégiáit. (A történet szereplői nyilván majd eltérő módon fognak reagálni erre a dilemmára.)

Mintegy a szónoklat kérdéseire válaszol a Harmonikás (Kamondy Ágnes) felcsendülő éneke: „Állandóság nincs a földön, / Nem titok, hogy aki él, / Egy nap mind a sírba tér" (a *Woyzeck* negyedik jelenetéből[11] kölcsönözve a Kintornás énekét). A közönség soraiból a függöny elé lépő cilinderes Kikiáltó szavai is innen valók. A darabban a mutatványos bódéba invitálja ezekkel az érdeklődőket, a Stúdió „K" előadásában viszont egy bábjátékot jelent be, ami a mutatványos bódé függönye – mint paraván – fölött játszódik.

Oszkay „szónoklata", majd a bábjáték kettős prológot teremt az előadásban később megjelenítendő történethez. Dévényi Éva a *Woyzeck* próbáiról, majd előadásairól írt könyvében ezt úgy értelmezi, hogy a Kapitány jelmezében megjelenő Oszkay a „mit állítunk vagy mit kérdezünk?" gesztusával Büchnert képviseli, a Kikiáltót játszó Fodor Tamás viszont a „hogyan tesszük?" gesztusával a Stúdió „K" együttesét, így azt is érzékelteti, hogy az együttes „játékkal, színházzal próbál válaszolni Büchner és a saját kérdéseire". (Dévényi 164–165.)

Plebejus moralitás

Az előteret lezáró függönynél zajló bábjáték előrevetíti a darab fő konfliktusát, így hasonló a funkciója, mint például a *Hamlet* egérfogó jelenetét bevezető némajátéknak. Azt eredményezi, hogy az előadásban a nézők már ismertként tudnak rátekinteni a problémára, s így viszonyulni is másképp képesek hozzá. Különösen azért, mert a Kikiáltó mindezt

10 Thurzó Gábor fordítása. A Büchner-idézeteket az 1955-ös kiadás alapján közöljük.

11 Az 1955-ös magyar kiadásban nem sorszámozással, hanem a helyszínek megnevezésével választották el a különböző jeleneteket. Az elemzésben csak azért láttuk el sorszámokkal a hivatkozott szöveg egyes jeleneteit, hogy egyértelműen követhető legyen az, hogy a Stúdió „K" szövegváltozata miképp szerkeszti át az akkor ismert magyar *Woyzeck*et.

Fodor Tamás (Kikiáltó) | *Fotó: archív*

előzetes kommentárokkal látja el, s magukat a szereplőket is ironikusan mutatja be: „Tessék, lássák, hölgyek, urak, íme a teremtmény, ahogyan Isten megalkotta. Nesze, semmi, fogd meg jól" – kezdi, és kaján vigyorral rámutat a függönyre ragasztott festményre, „rajta egy majom, nagy lelógó nemiszervvel".[12] Majd fölmutat a paraványra: „És most lássák a művészetet. Két lábon jár, nadrágot hord, kabátot visel, kard fityeg a derekán. Katona lett a majom. Ez még nem sok, legalsó foka az emberi fajnak." Eközben „a paraván tetején megjelenik az Ezreddobos-bábu, aki átmenet egy majom és egy katonafigura között – ennek a helyzetnek a kiaknázására lehetőséget adott az Ezreddobosnak nagy fekete szeme, dús fekete haja és nagy fekete szakálla, stilizálással már torzonborz fekete majomfigura válhatott az őt megtestesítő bábuból". (Dévényi 165.)

Határozott gesztus, hogy a „katona lett a majom" fejlődéstörténete a Stúdió „K" előadásában nem Woyzeckre, hanem az Ezreddobosra vonatkozik, akihez a paraván függönyére ragasztott kép a túlfokozott nemiséget is hozzákapcsolja. „Hoppá!" – folytatja a Kikiáltó, és játékosan megemeli a cilinderét. Ekkor a paraván tetején megjelenik Marie bábja is. „Köszönöm szépen" – folytatja a mutatványos kicsit szomorkásan, ugyanakkor továbbra is kajánul kinézve a közönségre. „Úgy! Igazi báró vagy! Csókot adni!" – mondja, mire valóban ölelkezni kezd az Ezreddobos és Marie bábja.

A Kikiáltó gyanakvóan körbehordozza a tekintetét, majd felpillant a paraványra. Ekkor egy fakoppanás hangjára megjelenik egy katonasapkás bábfigura. A függöny résén benyúlva maga a Kikiáltó mozgatja őt. A báb kezében palacsintasütő, és ahogy Vitéz

12 A BBS filmjében a majmot ábrázoló képnek csak a teteje látható.

Lászlótól megszokhattuk, püfölni kezdi az ellenfelét.[13] De a Kikiáltó (a másik kezével) felnyúl, és határozott mozdulattal elkapja a Woyzeck-Vitéz Lászlót megtestesítő báb nyakát. „Ökelme tudniillik muzikális" – mondja némi malíciával, nyilván az ütések ritmusára utalva. Majd egy határozott mozdulatot tesz, amelyet markáns mimikával kísér, mintha ő szegné nyakát Woyzeck-Vitéz Lászlónak. Ez a gesztus egyértelműen arra utal, hogy a most következő történet (ellentétben Viztéz László küzdelmeivel) nem érhet jó véget. Egy pillanatra megdermed a levegő. De a Kikiáltó határozott mozdulattal széthúzza a függönyt, és a korábbi harsány tónusban folytatja a hívogatást, további látnivalókat kínálva terelgeti a nézőket a függöny mögé: „Tessék, tessék, hölgyek urak, bent látható az asztronómus macska[14], a kanári madarak, kedvencei a széles Európának..."

A bábjáték nemcsak azért fontos az előadás elején, mert ismert toposzként mutat rá a későbbi történetre, olyan archaikus konfliktusként, amelyre nem egyedi, egyszeri történetként tekinthetünk, hanem úgy, mint amiben általános emberi helyzetek, létkérdések fogalmazódnak meg. De azért is fontos a bábelőadás, mert – Vitéz Lászlóra hivatkozva – a történetet egy népi hős küzdelmeként értelmezi, az ellenfeleit pedig az ördög, illetve a Halál funkciójába helyezi. (Már a Harmonikás lány éneke is az élet és halál emberi határpontja közé illesztette a történetet.) Így ez a bevezető játék egy modernkori moralitásként – annak plebejus változataként – prezentálja a nézőknek az eljövendő eseményeket. (Miközben a Kikiáltónak a bábjátékot lezáró kemény gesztusai figyelmeztetnek, hogy most ne reménykedjünk a vásári bábjátékok kacagtató, feloldó, szorongást űző befejezésében. Ne várjunk felmentést.)

Az a lendület, ahogy a Kikiáltó hívogatja, tereli be a nézőket a paraván mögötti térre – a darab szerint a mutatványos bódéba –, és ahogy a közönség a kíváncsiságtól vezérelve áramlani kezd befelé, lehetetlenné teszi, hogy akár egy pillanatra is megálljunk, és feltegyük a kérdést, amit a darabban Woyzeck kérdez Marie-tól: „Bemenjünk?" Az előadásban a címszereplőt játszó Székely B. Miklós sem kérdez semmit, ő is sodródik a Marie-t játszó Gaál Erzsébettel együtt a belső térbe (majd az emberáradatban el is távolodnak egymástól). De az áramló nézőknek sem juthat eszükbe megkérdezni: hová is tartunk. A darab – és az előadás indítása – szerint a mutatványos bódéba. Ez azt is jelenti, hogy a nézők átsétálnak egy hagyományosabb színházi közegbe (a vásári játékok, a mutatványosok, a középkori moralitások világába), ugyanakkor egy ezzel összekapcsolódó archaikusabb szemléletmódba is, amely olyan kérdések felvetésére készteti őket, amelyeket hétköznapi közegükben – akár a várakozás (elő)terében, ahol mindenki a saját ismerősével beszélgetett – nem jutna eszükbe megkérdezni. Erre az átlépésre a színházak általában nem fordítanak gondot, megelégszenek azzal, hogy a megszokások szerint a nézők (amikor elsötétül a nézőtér) hajlandók erre az átlépésre. A Stúdió „K" *Woyzeck*je viszont mintegy „kézenfogja" nézőit, és átvezeti őket egy más (színházi) törvények szerint létező világba.

13 Kemény Henrik hat Vitéz László játékát 1972-ben vette fel a Magyar Televízió (*Vitéz László és a többiek* címmel), így azok már ekkoriban is széles körben ismertek voltak. Fodor Tamás az 50-es évek végén a CSILI bábegyüttesében játszotta a Vitéz László ciklusban (*Az elátkozott malom* – rendező: Ispánki János) az Ördögöt és a Halált (vö. 20. o.).

14 A darabban ló szerepel, de a Kikiáltó kezében itt egy ketrecbe zárt macska látható, amely később is szerepet kap az előadásban. (Gyakran használtak klinikai kísérletekhez macskát a 70-es években.)

Az is fontos, hogy a függöny elhúzásával a nézők a paraván másik oldalára kerülnek, a bábjáték világába. Ez bizonyos értelemben új törvényeket teremt, ami a nézők előtt megelevenedő színház természetére, ugyanakkor a történet/események jellegére, értelmezésére is hatással van. (Balassa Péter szerint a *Woyzeck* színjátéki, szemléleti hagyománya a vásári játékok, az ősi, népi és rituális színház forrásvidékein keresendő. Mindez egy olyan szemléletet hív elő, amelyben „a körülállók gépiesen tudják, hogy mi fog történni, akár egy bábszínházban – csak maga a bábu nem". (Balassa 118.)

A nézők a játékosnak tűnő helyzeten mosolyogva özönlenek a függöny mögé, az előadás zárt játékterébe (amit majd a szünet alatt sem hagyhatnak el). Pedig emlékezhetnének még Oszkay iménti szavaira: érdemes rohanni? De nincs megállás. Mi is „belesodródunk [a] folyamatokba, melyek rohanva történnek velünk, ahelyett hogy megállnánk egy időre, hogy megkérdezhessük: miért tesszük? Mi az, amit teszünk?" (Dévényi 165.)

A rivalda lebontása

A Stúdió „K" *Woyzeck*je nemcsak azzal vezeti be a nézőit az előadás színházi jelrendszerébe, hogy – a vásári helyzetre asszociálva – egy archaikusabb színház közegébe helyezi a játékot, hanem azzal is, hogy új szerepet bíz a közönségre. Ezzel akkor ismerkednek a nézők, amikor betódulnak a függöny mögé, ahol nincsenek székek és dobogók (se nézőtér, se színpad), és egyáltalán nem válik el egymástól a megszokott két térfél. „Keressük a helyünket a fal mellett – szól a korabeli beszámoló –, aztán előbbre jövünk és helyezkedünk, hogy többet láthassunk a történetből, mely hol a tér közepén, hol a terem két végében párhuzamosan, hol az egyik térfélben zajlik. Egy térbe vagyunk zárva a színészekkel, akik magukat is bezárták ebbe a térbe. A színészek a jelenetek után elvegyülnek velünk, közülünk lépnek elő az újabb jelenethez." (Dévényi 166.)

Ez a térhasználat a Stúdió „K" *Woyzeck*jének egyik meghatározó megoldása. Leginkább ez lephette meg a nézőket, mert szinte mindegyik korabeli beszámoló foglalkozik vele. Ez a térkezelés nemcsak egyértelmű gesztusértékkel bír, hanem határozott jelentést is hordoz. A bemutatóról frissen beszámoló M. G. P.[15] is a rivalda lebontásával kezdi a cikkét – sőt a címben is ezt emeli ki –, mert szerinte a rivalda sokszor megakadályozza a színi hatást: „Akár az ólomlemez a röntgensugarakat: a rivaldavonal nem enged áthatolni megannyi sugártestet a színpadról a nézőtérre. Kiszűr. Fölfog. Át nem ereszt. Jó néhány honi és külhoni olyas színházszerűséget látván, ahol eltüntetvén a rivaldavonalat, közvetlenül igyekeztek a nézőre sugároztatni a színész és drámai helyzet erejét. Sőt olyasféle színháziaskodással is összetalálkoztam, ahol megérintik, megfogják, megütik, lekapcsolják a színészek közé keveredő, ácsorgó nézőt: nem minden döbbenet nélkül figyelhettem a HVDSZ kezelésében működő, magát Stúdió „K" színházi alkotóközösségnek nevező csoport Büchner-bemutatóját ... egy józsefvárosi pincében." De M. G. P. nem fejezi be a gondolatmenetet, témát vált, más hasonlóan fölényes, de ugyanúgy homályos fejtegetésbe kezd (hogy a „tegnapi avantgarde kezd ócskasággá válni"), így nem derül ki, miért figyelte „nem minden döbbenet nélkül" azt, hogy a Stúdió „K" lebontotta a rivaldát. Döbbenetes

15 A szombati (dec. 10.) bemutatóról már kedden (dec. 13.) ír a *Népszabadság*ban. Akkoriban hétfőn nem jelentek meg a napilapok, tehát a szombat esti bemutatóról frissebben nem is írhatott volna.

hatást váltott ki? Vagy a „tegnapi avantgarde" fölösleges megoldásának gondolta? Csak az egyértelmű a cikkből, hogy számára ez nem jelentett újdonságot. (Az sem világos, hogy kire, mire céloznak a „színháziaskodás", „színházszerűség" ironikus kifejezései.)

A jóval lassabban reagáló Koltai Tamás – aki egy hetilapba csak két hónap múlva írt a bemutatóról – (ugyanúgy a kritikusi tájékozottságát fitogtatva) hasonlóképp nem tekinti újdonságnak azt, hogy az előadás lebontja a rivaldát, és a színészek a nézők között játszanak. „Ronconi[16], Mnouchkine[17], Gaskill[18] óta nem új ez a színházi forma" – írja, de a nevek említésén túl nem fejti ki, mire is gondol. (Érti, aki érti.) Csak annyit közöl, hogy ez a forma „minden alkalommal mást jelent, másképp működik". Úgy tetszik, most a Stúdió „K" „együttese tanúként idéz meg bennünket" – értelmezi a *Woyzeck* színházi helyzetét. A néző pozíciójából Koltai a következőképp írja le az előadás térhasználatát, illetve azt, hogy a közönségnek hogyan kell ehhez alkalmazkodnia, milyen szerep jut neki az előadásban: „A játék hol itt, hol ott folyik a teremben, időnként egyszerre több helyen is. Ha követni akarjuk, ki kell mozdulnunk nyugalmi pozíciónkból, »utána kell látnunk« a cselekménynek. Néha úgy csoportosulunk, hogy elzárjuk egymás elől a látványt, ilyenkor a színészek közénk ékelődnek, közvetlen, testközelbe kerülünk velük. Máskor maguk indulnak el felénk, hogy az általunk nyitott folyosón kellékeket (ruháskosarat, széket, asztalt) húzzanak rendeltetési helyükre." (Koltai)

16 Luca Ronconi (1933–2015) olasz színész, színházi és operarendező. 1969-es *Örjöngő Lóránt* című előadásával bejárta Európát és Amerikát. A hatalmas terekben, vásárcsarnokokban, sportcsarnokokban játszott produkció jelenetei – a középkori színjátszás mintáját követve – különböző ácsolt dobogókon, platókon, emelvényeken egyidejűleg zajlottak, és a közönség egyik helyszíntől a másikig vándorolva szabadon követhette az eseményeket. A *XX.* (század) című előadása számára a párizsi Odéon Színház kiürített nézőterén építettek zsákutcákká váló folyosókat, csapdákká váló szobákat. Az elkülönített fülkék között a nézők szabadon vándorolhatnak. 1977-es pratói *Vadkacsa* rendezésében az Ekdal-ház tökéletesen egyforma, rideg, fehér szobából áll, de a válaszfalakat csak a nézők láthatják. A szereplők azt hiszik, társaságban vannak, beszélgetnek, holott valójában üres kalitkákban monologizálnak. Viszont amikor valóban találkozhatnának, vakon mennek el egymás mellett, nem veszik észre egymást.

17 Ariane Mnouchkine (1939) és a Théâtre du Soleil *1789* című előadása szintén a nézők között elhelyezett emelvényeken zajló szimultán játék, ami a párizsi forradalmi tömeg szerepét osztja a nézőkre. Ők „a lelkesíthető, a megrémíthető, az álmélkodó, a fanatizálható, a tolongó és könyöklő, a bámész és tétlen, közönyös, de bevonható és részessé tehető, szemlélődő, de érdekeltté emelhető" tömeg. (Molnár Gál Péter: Nézőszempontú nézőpont. *Kortárs* 1971. 12. sz.)

18 William Gaskill (1930–2016) brit színházi rendező. 1965–72 között a Royal Court Theater vezető rendezője volt, ahol többek között David Hare, John Arden, Edward Bond és Arnold Wesker műveinek ősbemutatóit rendezte. Ezután külföldi vendégrendezésekre vállalkozott, majd saját avantgarde társulatot alapított Joint Stock Theater Group néven. A *Szónokok* című előadásuk a Hyde parki szónokok szögletéről szóló riportázs alapján készült, és a nézők szabadon válogathattak a kettesével, hármasával, négyesével egyszerre beszélő szónokok között. Az érdekesebb szónokok köré gyűltek, s mindaddig figyelték, amíg a terem másik pontján meg nem szólalt egy hangosabb vagy hatásosabb beszélő. „A nézők hamar felismerték az előadás szabályait, pillanatok alatt kialakították a mini-jelenetek színpadterét, s még az intimebb képeknél is gyűrűt vontak a játszó személyek köré" – írta Fodor Tamás az 1976-os BITEF-ről szóló beszámolójában. (Fodor Tamás: Füst az orkesztrából. Morfondírozás a BITEF-ről. *Mozgó Világ* 1977. 1. sz.)

Fizikai és metafizikai síkon

Mindez, ahogy az előadás alakítja, teremti, formálja a teret, rögtön az indításából kiderül. De az is, hogy ennek metaforikus tartalmai is vannak, miközben magukat az emberi erőviszonyokat is plasztikusabbá teszik.

A *Woyzeck* színházi formájának megteremtésében a térhasználat a meghatározó, de ehhez logikusan és szervesen kapcsolódnak a további elemek. Az előadás üres térben zajlik, ahol legfeljebb csak egy-két tárgy teremti meg a helyszíneket. (De vajon lehet-e üres térnek nevezni azt, ami dugig van nézőkkel?) Az előadás „szünet" utáni második részében kikerültek belőle a díszletelemek és a fölösleges tárgyak. Tehát az eredetileg is csak a lényegre koncentráló tárgy- és díszlethasználat tovább egyszerűsödik, és ennek a lecsupaszításnak, sűrítésnek az eredményeként egyértelműen a színészi játékra került a hangsúly. Ugyanakkor a zárt tér, a játszók testközelisége határozottan a színészek fizikai jelenlétére, a testek közötti kapcsolatokra – ezáltal egyértelműen az emberi viszonyokra – irányítja a figyelmet. Pontosan tudjuk követni, hogy mi történik a szereplők között, de ennek korántsem a pszichológiai tartalmai a fontosak. Sem a darab szövege, sem a színészi játékmód nem ebbe az irányba mutat. Az utóbbiban – akárcsak a térteremtésben és a tárgyhasználatban – a sűrítés a meghatározó. A színészek is a lényegre koncentrálnak, egyszerű eszközökkel érnek el markáns hatásokat, és tartózkodnak mindenféle színező elemtől vagy díszítő motívumtól.

A Stúdió „K" *Woyzeck*jének színészei alapvetően a hiteles jelenlétre, a figurák, a kapcsolatok „megéltségére" törekszenek – hogy belülről fakadó és őszinte legyen, amit tesznek, mondanak, ahogy viszonyulnak a másikhoz –, de nem céljuk, hogy gazdagon vagy sokértelműen jellemzett figurákat állítsanak a nézők elé. Játékuk a szereplők emberi lényegét emelik ki, a színészi játék a sűrítést egyfajta intenzitással kapcsolja össze. (Ebben azért eltérő törekvéseket és különféle variációkat képviselnek a *Woyzeck* szereplői, hiszen nemcsak a darab és az előadás szerepei kínálnak eltérő feladatokat, de maguk a játszók is különböző eszközökkel rendelkeznek ennek megvalósításához. Minderre majd a következő fejezetekben térünk ki részletesebben.)

A színészi játék hatásába nagy mértékben belejátszik az az intimitás is, amelyet a játéktér teremt, hogy a közönség néha feszélyező közelségből figyeli a játékot. Ebben a testközelségben szinte bele lehet látni a figurákba. Ez felnagyítja a metakommunikációs jelzések, a tekintetek, a gesztusok, a fizikai akciók szerepét, de más színezetet ad annak is, amit a szereplők mondanak. A Büchner-darabnak (így a szereplők megszólalásainak is) egészen különös nyelve van. A darab metaforákban, hasonlatokban gazdag költői szöveg. A szereplők a szóképek segítségével gyakran beszélnek arról, amit nem tudnak, inkább csak sejtenek, megéreznek, ami benyomásként él bennük. A darab szóképeiből összeálló motívumok a pszichológiai történéseknél jóval mélyebb folyamatokat rajzolnak ki. A Stúdió „K" színészeinek testközeli, hiteles („megélt") játéka ezt is világossá teszi. Így az előadásban nemcsak azt tudjuk pontosan követni, hogy miképp alakulnak az emberi kapcsolatok, hanem azt is, ami a létezés metafizikai síkján történik az emberrel. (Ez az a szemléletmód, ami teljességgel hiányzott nemcsak a korabeli színházi kritikából, hanem lényegében az egész szocializmus kori kultúrából.[19] Ezért is hatott revelatívnak Balassa Péter *Woyzeck*-elemzése.)

19 „Többféle probléma bukkant fel a hetvenes években. Mindenekelőtt ez idő tájt kezdett megmutatkozni annak következménye, hogy az értelmiség, eszmélkedése során, nem szembesülhetett ▶

A darabnak a metafizikai sík felé történő megnyitásában nagy szerepe van az előadás tudatosan szerkesztett szövegkönyvének is. Büchner időnként tobzódik a szóképekben, gazdag variációkat bont ki egy-egy motívumból. Az előadás mindebből gazdaságosan válogat: csak az hangzik el benne, ami igazán fontos, aminek valóban jelentősége lesz. Így a Stúdió „K" *Woyzeck*jében erős hatást kelt, ha megszólal egy-egy sokértelmű hasonlat vagy metafora. (Ehhez az társul az előadásban, hogy a színészek a valóságos közlésekhez közelítik a metaforikus kijelentéseket, de mégsem banális hétköznapi kommunikációként hat, ahogy elmondják őket. Inkább olyan kijelentésekként, amelyekben váratlan felismerések, metaforikus tartalmak fogalmazódnak meg – minden pátosz nélkül. A testközpontú játék és a valóságos közlésként ható költői motívumok összhatásaként egyszerre követhetjük a szereplők életének fizikai és metafizikai síkját – mindkettőre érdemes figyelni majd, amikor végigkövetjük az előadás eseménysorát.)

Van-e a *Woyzeck*nek története?

Ez előtt azonban fontos feltenni még egy kérdést, amely további segítséget nyújthat a *Woyzeck* színházi jelrendszerének tisztázásához. Bár a Stúdió „K" egy teljes történetté szerkesztett darabváltozatból indult ki, de ezt rendkívül nyitottan és szabadon kezelték. Ösztönösen visszavezették a Büchner-művet fő jellegzetességéhez, a töredékességéhez (ami Balassa szerint „alkati sajátja, nem pedig »fogyatékossága«" – 81.).

Büchner nem egy befejezetlen dráma fennmaradt jeleneteit hagyta hátra, hanem egy többféle változatban elképzelhető darab lehetséges jeleneteit írta meg. Nemcsak az elkészült jelenetek sorrendje bizonytalan, hanem az is, hogy ezek milyen szerkezetbe illeszkednének bele. Az egész homályos marad, miközben a részletei sokszor lenyűgözően pontosak és kidolgozottak.

Mindez összefügg azzal a kérdéssel is, hogy van-e a *Woyzeck*nek története. Bár Büchner ténylegesen megtörtént eseményekből indult ki, de a Johann Christian Woyzeck által 1821-ben elkövetett gyilkosságot csak az első kéziratváltozatban próbálta meg valamiképp megjeleníteni, később már nem foglalkozott vele, helyette mást próbált megragadni, megírni. Az első kéziratváltozatban elkövetődik ugyan a gyilkosság, de nincs indoka, legfeljebb a(z ekkor még Louisnak nevezett) főszereplő zavarodottsága kapcsolható hozzá. A féltékenység motívuma csak a második kéziratváltozatban jelenik meg az Ezreddobos felbukkanásával. A *Woyzeck* mégsem tekinthető egyszerű szerelmi háromszög-történetnek. Már csak azért sem, mert a második kéziratváltozatban a Kapitány és a Doktor szerepeltetésével olyan jelenetek válnak hangsúlyossá, amelyeknek nincs köze a szerelmi gyilkossághoz, ugyanakkor másfajta történetet sem rajzolnak ki. Mondhatnánk, hogy egyszerűen hátteret festenek a szerelmi gyilkossághoz, de olyan erős szituációk és annyira sokértelmű szövegek jelennek meg bennük, amelyek döntő mértékben meghatározzák a *Woyzeck* karakterét. Ezek nélkül egészen más képzeteink lennének a(z egészként nem létező) darabról.

metafizikai kérdésekkel, csak egy szűken értett – különféle meggondolások miatt erősen korlátozott – ontológiával találkozhatott, s ezek támasza nélkül kellett volna a maga lényegét meghatároznia, értékeit tisztáznia, céljait kitűznie." Varga Lajos Márton: Irodalomtudományunk jelen ideje. *Jelenkor* 1982. 9. sz.

A *Woyzeck* következő, hosszabb kéziratvázlata (a „főszöveg") is döntően a Kapitány és a Doktor jeleneteit bővíti, miközben a „magánéleti" jelenetekhez is erős nyelvi atmoszférát és motívumrendszert társít, amely Woyzeck „zavarodottságát" is mélyértelműbbé teszi. Így egyrészt azt érezzük, hogy a címszereplő „környezetét" festő jelenetek önmagukban sokkal fontosabbak, mint amennyire a szerelmi gyilkosságot eredményező fő történetet motiválják, másrészt azt, hogy magában a címszereplőben is sokkal több minden zajlik le, mint csupán egy féltékenységi dráma. Ebből következően a *Woyzeck* bármilyen előadása messze maradna a darab szellemétől, ha pusztán a szerelmi gyilkosság történetét jelenítené meg. („Konvencionális értelmű" „szerelmi melodráma, megszokott háromszög-dráma lenne belőle", pedig Büchner mélységesen többről beszél – írja Tordai Zádor [130.].)

Jelenetekben létezni

Hogyan képes a Stúdió „K" előadása elkerülni ezt a veszélyt? Az egyetlen lehetséges módon: a meg nem írt történet helyett a megírt jelenetekre helyezi a hangsúlyt, mintegy visszaadva nekik önálló súlyukat, jelentőségüket. Olyan előadást készítettek, amely elsősorban a jeleneteiben létezik. Színházi értelemben ugyan összefűzték őket (sőt lenyűgöző az a könnyedség, ahogy ezt tették), de nem történetté, ok-okozati folyamatokká alakították őket. Úgy tekintettek rájuk, mint Büchner ősforrására, a shakespeare-i drámára, illetve ennek közvetlen előzményére, a moralitásjátékra és misztériumra. Mind az Erzsébet-kori, mind a középkori színház központi eleme, a színházi hatás legfőbb hordozója a jelenet. Ezeket nem egy végigmesélt történet, hanem a köztük fennálló tematikus összefüggések szervezik átfogóbb egységbe. A Stúdió „K" archaikus színházat idéző, mutatványos térben zajló *Woyzeck*jét hasonló dramaturgia működteti. Nem történetet mesél, és nem ennek lehetséges fordulópontjait mutatja meg, hanem fázisokat emel ki, stációkat mutat egy általánosabb értelmű emberi történetből. Egy plebejus moralitásból. Vagy ha úgy tetszik: egy bábjátékként megjelenített világdrámából. A *Woyzeck* színházi jelrendszerének ez az egyik legfőbb jellemzője.

A Stúdió „K" előadását nézve nem kauzális folyamatokat kell keresnünk, hanem az egyes jelenetekben megjelenő állapotokra (stációkra) érdemes figyelnünk. Így a jeleneteknek is nagyobb súlyuk lesz, azt érezzük, hogy több történik bennük, mint ami valóságosan is megesik. Nagyobb jelentősége lesz minden egyes gesztusnak, nem is beszélve az elhangzó büchneri szavakról. A sűrítés azt eredményezi, hogy nem marad a jelenetekben semmi véletlenszerű. Amit gesztusként látunk, kijelentésként hallunk, annak mind a lényeghez van köze.

A Stúdió „K" jelenetekben létező előadása színházi jelrendszerét tekintve ahhoz hasonló, ahogy a *Woyzeck* készítését végigkövető Dévényi Éva jellemzi a női főszerepet játszó Gaál Erzsi pszichológiai alkatát. „Mit jelent jelenetekben élni?" – kérdezi vele kapcsolatban. De a válasz nemcsak a színésznőre, hanem az előadásban megjelenő figurákra is érvényes: „Hogy az élet tér- és időfolyamatát nem folyamatként élem át, hanem jelenetről jelenetre élek, egyik jelenetből, ahol a szerepemet az adott helyzet meghatározza, átlépek a következő jelenetbe, ahol megint a helyzet szerint reagálok (és saját reakciómódom szerint). Az idő, tér, cselekvés folyamatos jelenetgyöngyökből lánccá fűződik fel, de nem áll össze ívvé. Akik nem jelenetekben, hanem folyamatokban élnek, azok számára bizonyos

helyzetben való reagálást elsősorban a másikhoz való kapcsolat határozza meg... A jelenetekben élő embernek az alapvető kapcsolata nem a másikkal van, hanem saját magával". (Dévényi 145–146.) A Stúdió „K" előadásának színházi jelrendszerében ez a figurák egyik legfőbb jellegzetessége.

Források:

Balassa Péter: *„Mint egy nyitott borotva...". Georg Büchner Woyzeck-töredékéről és a szegények antropológiájáról.* In Balassa Péter: *A másik színház.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 310 o. 79–122. (A tanulmány első változata megjelent Dévényi 199–254.)

Büchner, Georg: *Danton halála. Válogatott írások.* Szerkesztette, az előszót, a jegyzeteket írta: Walkó György. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. 190 o.

Georg Büchner művei. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 342 o.

Georg Büchner összes művei. Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta: Halasi Zoltán. Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 387 o.

Büchner, Georg: Woyzeck. Fordította: Kiss Csaba. *Színház* 1999. 5. sz. melléklet

Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981. 1–198. o.

Eörsi István: Woyzeck egy pincében. *Színház* 1978. 5. sz. 23–26. o.

Fodor Géza: Jegyzetek. In *Georg Büchner művei.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982. 281–337. o.

Halasi Zoltán jegyzetei a *Woyzeck*hez. In *Georg Büchner összes művei.* Osiris Kiadó, Budapest, 2003. 387 o.

Hegedűs Géza: *Világirodalmi arcképcsarnok I.* Trezor Kiadó, Budapest, 1994. 250–253. o.

Kiss Csaba előszava a *Woyzeck*-kéziratok fordításához. *Színház* 1999. 5. sz. melléklet, 1–2. o.

Koltai Tamás: Woyzeck testközelben. *Élet és Irodalom* 1978. február 11.

M. G. P.: Rivalda nélkül. A Woyzeck színjátszók előadásában. *Népszabadság* 1977. december 13.

Walkó György: Georg Büchner. In Georg Büchner: *Danton halála. Válogatott írások.* Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. I–XXIV.

Woyzeck. Fekete-fehér film. Rendező: Szirtes András. Balázs Béla Stúdió–Magyar Televízió KISZ Filmstúdió, 1979. 77 perc.

A SORSÁT VESZTŐ EMBER

Miután az előtérben zajló előjáték bevezette a nézőket a Stúdió „K" előadásának színházi jelrendszerébe, a függöny mögötti zárt térben elkezdődik a játék. Kövessük jelenetről jelenetre az eseményeket! Azt, ahogyan felépül a Stúdió „K" szuverén értelmezése Büchner – Magyarországon addig ritkán játszott – darabjáról. Az előadás ereje azonban beemelte a művet a kánonba, és a magyar színházi repertoár alapdarabjává tette.

Miközben az előadást figyeljük, azt is érdemes követni, hogy a Stúdió „K" dramaturgiája miképp formálja át az akkor olvasható egyetlen magyar *Woyzeck*-fordítást (alakítja előadásnyi egésszé Büchner töredékeit). Az összevetés alapja továbbra is az 1955-ös Büchner kiadásban megjelent magyar *Woyzeck*-szöveg, amikor a darabról beszélünk, erre a változatra utalunk. Az előadást pedig a Szirtes András rendezte filmváltozat alapján követjük, amely az egyetlen fennmaradt hiteles dokumentum a Lőrinc pap téren bemutatott produkcióról. (Mivel a következő elemzés úgysem képes visszaadni az előadás sodrását, ezért nem is érdemes egyetlen lendülettel végigolvasni. Talán jobb meg-megállni közben, visszalapozni, elgondolkodni rajta. Ez jobban szolgálja a célt, hogy minél többet megértsünk abból az élményből, amelyet az előadás – illetve a belőle készült filmfelvétel – nézése közben átélünk. Igazán csak így pillanthatunk a dolgok mögé.)

Pellengérre állítva

Az előtérből a játéktérbe beáramló közönséget a „tessék, tessék!" harsányságával a középen mozgó Kikiáltó (Fodor Tamás) terelgeti. A nézők lassan elrendeződnek körülötte egy elnyújtott körben. A terem egyik végéből felharsan egy kiáltás: „Woyzeck!" Erre megszeppen, elhallgat a Kikiáltó, s lassan oldalra somfordál. Az őt kísérő harmonikaszó is elnémul (csak néhány tétova akkorddal támasztja alá, illetve ellenpontozza majd a következő jelenetet).

A terem másik végéből határozottan előlép a megszólított, Woyzeck (Székely B. Miklós). Egyszerű khaki színű nadrágban és ingben van, amely katonaöltözéknek is felfogható, de közönséges mai ruhának is tűnhet. (Erős kontrasztot jelent ez a jellegtelen mai öltözék a Kapitány és az Ezreddobos furcsa történelmi – vagy inkább bábjátéki – jelmezeihez képest.) A Kapitány (Oszkay Csaba) hívására előlépő Woyzeck nem tűnik lelkesnek, de nem is kelletlen. Könnyeden jár, és természetesen (se nem mereven, se nem feszülten)

áll meg középen. A Kapitány hozzálép, körbejárja. Ezáltal a nézők alkotta nagy körben teremtődik egy kisebb kör, amely viszont a két ember közötti különbséget érzékelteti. A Kapitány hol szúrósan, hol sejtelmes mosollyal fürkészi Woyzecket. Tetőtől talpig végignéz rajta, miközben körbejárja. A másik ezalatt nem mozdul, nem követi őt a tekintetével, még csak rá se pillant. Ezzel alkalmazkodik a köztük lévő státuszkülönbséghez, az alávetett szerepébe helyezkedik.

Közben a Kapitány ki-kinéz a többiekre, a közönségre is. Ismerős ez a helyzet: középre került valaki, és pellengérre állítva a többiek elrettentő példaként szemlélhetik őt. Az elöljáró kinézéseiből egyértelmű, hogy azoknak is szól a feddés, akik „csak" figyelik: nekik is tanulni kell a középre állított „ostobaságából". (A nézők ezzel abba a helyzetbe kerülnek, mintha maguk is Woyzeck katonatársai lennének – egyszerre társak és tanúk.)

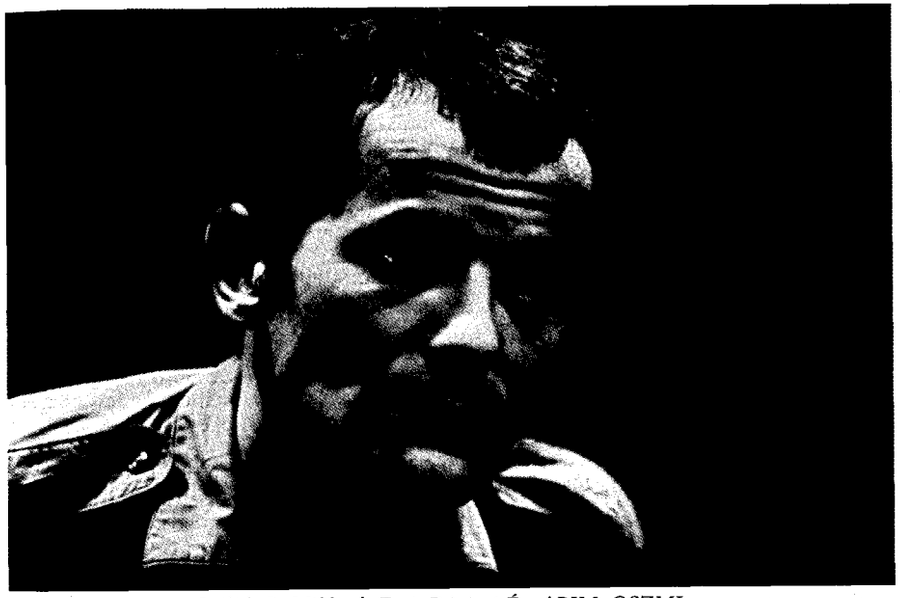
„Mint egy nyitott borotva"

„Úgy rohangál itt a világban, mint egy nyitott borotva, az ember megvágja vele magát" – mondja a Kapitány Woyzecknek. Egy nyugodtan álldogáló embernek ilyesmit mondani inkább tűnik fenyegetésnek, mint egy felismerés megfogalmazásának. Különösen, hogy a Stúdió „K" előadása kiemeli a mondatot abból a reális szituációból, amelyben a darabban elhangzik. Ott a 9. jelenetben (tehát majdnem a darab közepén) olvasható ez az enigmatikus-emblematikus mondat. Büchner színleírása szerint a jelenet „az utcán" játszódik, ahol is „Woyzeck jön, tovább akar sietni", de a Kapitány megállítja. Ezt a reális helyzetet – egy véletlen utcai találkozást – az előadás kicseréli azzal az általánosabb szituációval, amikor a fölöttes magához inti az egyik beosztottját, és a többiek (az egész század) előtt egzecíroztatni kezdi.

A darabban olvasható 9. jelenetben a Kapitány és a Doktor találkozik. Ezt az előadás elhagyja (a két szereplő egyáltalán nem találkozik a Stúdió „K" változatában), és elmaradnak azok a mondatok is, amelyekkel a Kapitány megállítja a siető Woyzecket. Ezáltal kiemelődnek a Kapitánynak a jelenet középső részében elhangzó mondatai. Az előadásban nem Woyzeck rohanásáról jut a Kapitány eszébe a nyitott borotvára utaló hasonlat, nem a helyzetből következik, hanem maga a hasonlat – a kiemelt mondat – teremti meg a helyzetet. A Kapitány „felcímkézi" Woyzecket, amit neki valahogy viselnie kell: így vagy úgy reagálnia kell rá.

De Woyzeck hallgat. Eközben a Kapitány körbehordozza a tekintetét a nézőkön. „Igenis, Kapitány úr" – válaszol nagyon halkan – no nem Woyzeck, hanem helyette a katonatársa, Andres (Fazekas István), aki szintén előlépett, s most szemben áll Woyzeckkel, aki – mint egy idősebb barát – megértően néz rá. A Fazekas István játszotta Andres nagyon fiatal, ártatlan képű (de nagyon érzékenynek tűnő) fiú. És mert Andres most Woyzeck mellé lép – helyette válaszol –, így közös benyomásaink is támadnak róluk: Andres természetes ártatlansága mintegy „átsugárzik" Woyzeckre is. Semmi veszélyeset nem látunk benne (nem is jutna róla eszünkbe egy nyitott borotva).

A Kapitány eközben tovább rója a körét, folytatja feddő „szónoklatát", de most már alapvetően a nézőkhöz beszél, őket fürkészi, bele is néz egy-egy ember szemébe egyetértést várva tőlük. Aztán újra Woyzecket méri végig: „mindig olyan agyonhajszolt a képe" – mondja elégedetlenül. „Rendes ember nem vág ilyen képet, rendes ember, akinek nyugodt a lelkiismerete" – teszi hozzá ismét a többiekre (a nézőkre) tekintve. De ez, amit mond,



Székely B. Miklós | Fotó: Dévényi Éva / PIM–OSZMI

már a darab egy másik részletéből való, az 1955-ös magyar kiadás legelső jelenetéből, mint ahogy az ezt megelőző szövege is („egyre csak tenni-venni, tenni-venni", „beleborzongok…, hogy egy nap alatt körülforog a világ").

Egy autonóm lény

De Woyzeck továbbra sem reagál. Egyre csak hallgat.[1] „Tessék már megszólalni" – mondja végül a Kapitány mélyen a szemébe nézve. Aztán elfordítja a tekintetét, ellép mellőle, és mintegy segítésképpen kérdezi: „Milyen idő van ma?" „Komisz" – reagál végre Woyzeck, és engedelmesen a Kapitány felé fordul. „Valami van a levegőben, mi?" – kérdez vissza valaki a nézők közül. Mint kiderül, az Ezreddobos szólalt meg: „Az embernek szinte kedve támad kirúgni a hámból, letépni a nadrágját, és úgy párosodni hátulról, mint a kutyák az utcán."[2] Nem nagyon értjük (még), hogy ez a túlfűtött vágyakra vonatkozó megjegyzés hogy kerül ide, kire-mire vonatkozik. Andres előbb megpróbálja az Ezreddobos által felvetett témáról visszaterelni a figyelmet az időjárásra, amikor szelíden, szinte mentegetőzve arról kezd beszélni, hogy több napja a felhők „nyugatról keletre vonulnak"[3].

1 „Az első jelenetben biztosnak érzett támpontom az, hogy számomra Woyzeck abban a csendben izgalmas, amilyen csendben van egy ember, aki bármelyik pillanatban szétrobban" – mondta a Dévényi Éva készítette interjúban Székely B. Miklós a próbák idején 1977. június 22-én. (DÉVÉNYI 85.)

2 Az Ezreddobos által mondott két mondat nem a *Woyzeck*ből való, hanem a *Danton halála* 2. felvonásából.

3 Leonce mondja ezt a *Leonce és Léna* első jelenetében.

Erre a Kapitány megkérdezi Woyzecket, hogy vajon észak–déli szél fúj-e[4], s mikor az egy „Igenis"-sel válaszol, kiröhögi. „Förtelmes butának méltóztatik lenni" – mondja. Majd hozzáteszi, hogy „Woyzecknek nincs morálja". És ezzel nemcsak az Ezreddobos által felvetett témához érkeztünk vissza, hanem egy fontos problémához is eljutunk. Ezt aláhúzza az is, hogy ekkor ismét felcsendül a harmonikaszó.

„Gyereke van az egyház áldása nélkül" – mondja a Kapitány bizonyítékául annak, hogy Woyzecknek nincs morálja. „Az egyház áldása nélkül" – visszhangozza oldalról az Ezreddobos. Úgy tűnik, hogy az Ezreddobos nem véletlenül szólalt meg az imént, és a kutyák párosodására vonatkozó célzást kifejezetten Woyzeckre értette (miközben majd látjuk, hogy ez inkább rá vonatkozhat). Woyzeck zavartan kinéz az Ezreddobosra, de aztán mégis a Kapitánynak válaszol. Egyszerűen, minden szégyenérzet vagy mentegetőzés nélkül mondja: „Kapitány úr, a jóisten nem aszerint néz majd szegény féregre, hogy ámen mondtak-e rá, mielőtt csinálták." Ebben semmiféle provokáció nincs, inkább csendes, magába forduló öntudat.

A Kapitányt láthatóan megzavarja Woyzeck válasza. Mintha elcsodálkozna azon, amit hall. Közelebb lép, fürkészi a katona arcát, majd vissza is kérdez: „mit teszik mondani?" (Itt az előadás készítői átugrottak mintegy húsz sornyi részt, az első jelenetnek a morál természetéről szóló dialógusait kihagyták.) A Kapitány ismét végigméri Woyzecket, majd korholóan közli, hogy túl sokat gondolkodik, azért ilyen zaklatott a képe. Aztán gyorsan otthagyja. („Most menj szépen, és ne rohanj.") Az Ezreddobos is elhalad mellette, de közben ő is kihívóan végigméri (ezzel az Ezreddobos is a felettes provokátor szerepében mutatja meg magát).

A jelenet végére világossá vált, hogy miben áll Woyzeck veszélyessége (miért olyan, mint egy nyitott borotva). Egyrészt nem aszerint a morál szerint él, amire a felettesei (a társadalom vezetői) hivatkoznak (és amelyet a jelek szerint számonkérésként fordítanak az alávetettek felé), másrészt Woyzecknek megvannak a maga válaszai egy ilyen szituációra, reflektál a helyzetére, „gondolkodik". Autonóm lényként viselkedik: a saját törvényei szerint próbál élni, amennyire az adott körülmények ezt lehetővé teszik számára.

„Elátkozott hely ez"

Abból, ahogy az előadás a főszereplőket exponálja, megismerhetjük azt a közeget is, amelyben lezajlik Woyzeck története. Már a Kapitánnyal való jelenet végén dúdolás hallatszik, és a (két) tiszt még ki se lépett a körből, amikor a nézők háta mögül a dúdoló Marie (Gaál Erzsébet) behúz egy veszőkből fonott ruhásládát, és megáll Woyzeck háta mögött. Sem Woyzeck, sem Andres nem mozdul, de az új szereplőnek és az új tárgynak a térbe kerülése mégis új helyzetet teremt. És ezzel új helyszínen is találjuk magunkat: Marie kamrájában.

Olyan jelenet következik most, amely nincs a darabban, de a Stúdió „K" alkotói fontos mozzanatokat jeleznek vele. Marie előbb egy tükröt vesz elő a ládából, és hosszan nézegeti magát benne. (Ez a mozzanat és ez a tárgy később is fontos szerepet kap.) Aztán felpillant, és észreveszi a tőle néhány lépésre álló Woyzecket. Olyan a pillanat, mintha most érkezne

4 A szélirányt az alapján az égtáj alapján nevezik meg, ahonnan érkezik a légáramlat. Természetesen két ellentétes irányból nem fújhat a szél.

meg a férfi. Marie odalép hozzá, hátulról, a nyitott tenyerével végigsimítja a tarkóját, mire a férfi csak alig hátrapillantva azt kérdezi tőle: „te hallod ezt a rettenetes hangot?" Közben a levegőt fürkészve ellép Marie-tól, és – talán a hang forrását keresve – néhány lépést tesz a nézők előtt. Aztán ismét visszafordul a nő felé. „Csend van" – válaszolja Marie. „Csend van?" – kérdez vissza keményebben Woyzeck. „Hallom" – reagál halkan Marie, és megértően néz a férfira. Majd egymáshoz lépnek, és szenvedélyesen, tenyerükkel a másik fejét fogva összeölelkeznek. Két olyan embert látunk, akik nemcsak összetartoznak, hanem a világ csendes, nyugalmas felszínének mélyéről ugyanazt a morajlást érzékelik. (Pontosabban Marie képes azt érzékelni, amit Woyzeck hall.)

Büchner töredékeiből hiányzik Woyzeck és Marie összetartozásának ez a bizonyossága, amit kiinduló fázisként a Stúdió „K" előadása megmutat. Az értelmezésben fontos, hogy ezt látjuk. Nyilván ez alapján a jelenet alapján ír Balassa Péter „a plebejus emberpár közvetlen, szabad szeretetkapcsolatá"-ról, mint „a darab idejére már elveszett" „menekülési lehetőség"-ről.[5] (Balassa 113.) Két egymást mélységesen értő és szerető ember áll itt egymással szemben. Az iménti („rettenetes hang" keltette) szorongás feloldásaként egymáshoz lépnek, ölelik egymást, simogatják a másik arcát. „Milyen vörösen kel a hold" – mondja közben nevetve Marie. „Mint egy véres penge" – reagál hasonlóképp Woyzeck.[6] De az ölelkezés közben elhangzó szavak fenyegetettségről beszélnek, amelyet most még könnyen old nevetéssé az összetartozás. (Közben a most elhangzó „véres pengé"-ről a korábban hallott „nyitott borotva" is eszünkbe jut.)

Woyzeck és Marie csendes, egymásra és befelé is figyelő párbeszéde nemcsak azt jelzi, hogy képesek ugyanazt érzékelni, hanem azt is, hogy ami eljut hozzájuk a világból, azok meglehetősen sötét, fenyegető és keserű benyomások. Nemcsak a véres pengére hasonlító hold képzete kelti a valóságnak ezt a nyomasztó képét, hanem az is, ahogy a Marie-val való ölelkezés közben ismét elkomorul Woyzeck arca, és mintha ismét a furcsa hangokat kémlelné, kiszól Andresnek: „Bizony, Andres, elátkozott hely ez." (A fiú is ott áll még, ahová az előadás elején került. Az ő jelenléte olyan, mintha Woyzeck Andresszel együtt ugrott volna haza az esti takarodó előtt. Ilyesmi természetesen nincs Büchnernél. Ugyanakkor a fiú arca mindvégig azt tükrözi, ami a pár között történik: hol gyöngéden mosolyog rajtuk, hol elszégyelli magát, amikor úgy érzi, hogy túl intim pillanatokat les meg.)

Woyzeck Andresnek címzett kiszólása a darab 2. jelenetéből való, ami a Marie-tól való távozás után le is zajlik kettejük között. Itt derül ki, hogy az a csendes nyugalom, ahogyan Woyzecket eddig láttuk, miféle feszültségeket takar. Az előadás harmadik jelenetében erről hallunk. De ekkor azokat a feszültségeket, dühöket is kiadja magából, amit a Kapitánnyal (és az Ezreddobossal) való első jelenetben magába fojtott. Közben mintegy a barátjába próbál kapaszkodni. (Marie az előző jelenetben hasonló támasztékot jelentett számára.) Woyzeck szavaiból az is kiderül, hogy a (felettesei által képviselt) világ miféle szorongásokat, félelmeket kelt benne. (Marie-nak a hangokra való utalással épp csak jelezte ezt, Andresnek most részletesen beszél róla.) Mozgásról, fényekről, zajokról szól („mintha kürtök ropognának"), mintha a mélyben a világ apokalipszise zajlana, miközben a felszín csendes, üres, halottá dermedt világot mutat („minden üres", „minden csendes",

5 „A »semmik«, az áldozatok elementáris egymáshoz kötöttsége ez a viszony" – írja Balassa.

6 A darab végéről, a 22. jelenetből került ide ez a két mondat, míg a jelenet korábbi részei a 2. jelenet motívumait idézik.

„mintha meghalt volna a világ"). A Székely B. Miklós játszotta Woyzeck egyáltalán nem tűnik eszelősnek, legfeljebb zavartnak. Ez arra is utal, hogy a Stúdió „K" előadása Büchner címszereplőjének zaklatottságát, „őrületét" egy reálisabb emberi szint felé közelíti. „A *Woyzeck* töredék szövege, jelenetei, »története«, akciói nem egy valóságos, tudatos, »nappali« játékteret és konfliktust konstruálnak, hanem egy belső valóságról, annak megfogalmazhatatlan vagy az afázia és a dadogás határán elbeszélhető »éjszakai«, féltudatos szférának a történeteiről tudósítanak" – írja Balassa Péter (92.). De ez nyilvánvalóan nem az előadásról, hanem Büchner szövegéről juthat eszébe, hiszen a Stúdió „K" produkciója az eseményeket a szereplők közös „nappali", reális világába helyezi, ahová csak néha szüremkednek be az „éjszakai" világ hangjai. És ezek sem egy megbomlott elméből fakadnak, hanem a megbomlott emberi kapcsolatokból, amikor fenyegetést teremt a másik jelenléte.

A Woyzeck–Andres jelenetbe, amely a terem egyik végében játszódik, idegen zajok is beszűrődnek. Ezek a terem másik végéből érkeznek, ahol a „szatócsüzletben" egy zsidó boltos (Fodor Tamás) kockákat dobál. Ennek a hangjait halljuk. (Ilyen motívum sehol sincs Büchnernél. A kockadobás általában a kiszámíthatatlan sors szimbólumaként szerepel az európai kultúrtörténetben. De a zsidót látva a Purim is eszünkbe juthat – az ünnep neve a kockavetés szóból származik –, mert Hámán előtt *kockavetéssel* jelölték ki a perzsiai zsidók veszténck dátumát. Mindez újabb rossz előérzetet teremt.)

A Woyzeck–Andres jelenettel párhuzamosan egy másik jelenet is elkezdődik, amiben Marie fülbevalót vásárol magának a zsidótól. (Vélhetően abból a pénzből, amit a második jelenet végén kapott Woyzecktől.) Eleinte sokallja az árát, aztán mégis megveszi. Bár később fontos szerepet kap a „történetben" a fülbevaló, arról Büchner egyáltalán nem ír, hogy ez miképp került Marie-hoz. (Találta – ahogy maga állítja, vagy az Ezreddobostól kapja, aki később kikezd vele?) A Stúdió „K" előadásában egyértelmű, hogy maga vásárolja, egyszerűen azért, hogy csinosabb legyen. (Emlékezzünk csak arra, ahogy az imént hosszan nézte magát a tükörben.) Semmi jel nem utal arra, hogy valakinek (valaki másnak) szeretne tetszeni, főleg nem az Ezreddobosnak, aki pedig már kinézte magának őt.[7] Miután Woyzeck távozik Marie-tól, megjelenik az Ezreddobos, és kihívóan nézi a nőt. Elé is áll, de Marie zavartan kitér előle és elsiet. Aztán az Ezreddobos a fülbevaló vásárlása közben is figyeli távolról őt. Marie is észreveszi, de most is elsiet, bár aztán mégis megáll, visszatekint, és hosszan néz a férfira. (Az Ezreddobos Marie körül való keringése a térben a Kapitány első jelenetbeli mozgását juttatja eszünkbe, mintha Woyzeck egzecíroztatása és Marie „becserkészése" ugyanannak a szándéknak a kétféle variációja lenne.)

Egy másik szabad ember

Mikor Andresék ellépnek a faltól, ahol Woyzeck a látomásairól beszélt, középen már zajlik a következő jelenet. Marie leveszi a válláról a kendőt, összefogja, és ringatni, altatni kezdi, miáltal a kezében a kendő szép lassan átváltozik egy csecsemővé. Az altatódalként szóló énekben Marie saját magáról (is) beszél: „No, te lány, mi lesz veled? / Nincs urad,

7 Erre a darabban konkrét részlet utal, a 4. – a mutatványos bódé előtt zajló – jelenetben az Ezreddobos azt mondja az Altisztnek Marie-ról, hogy „micsoda nőszemély!", majd később hozzáteszi, hogy „ezreddobosok alá való fajszuka". Ilyesmi egyáltalán nem hangzik el az előadásban.

Gaál Erzsébet | *Fotó: archív*

csak gyereked! / Ej, majd csak lesz valahogy! / Egész éjjel danolok, / Csicsijja, babácska"! Közben meglátja a ládán a fülbevalókat. „Hogy csillognak a kövek!" – mondja, és elmosolyodik. Aztán folytatja a gyerek ringatását: behoz egy széket, ráteríti a kendőjét, gyengéden elsimítja – lefekteti a csecsemőt. (A Büchner-szöveg csak utal rá, ami a Stúdió „K" előadásában hosszabb játékként jelenik meg, így a gyermek iránti szeretet, gondoskodás is jóval hangsúlyosabbá válik.)

Az altatódal a darab 3. jelenetéből való, de a kövekre való utalás már a 6. jelenetben szerepel, mint ahogy az alvásra biztató szavak („csukd le a szemed, jó erősen") és az újabb dal is (a cigánylegényről, aki elviszi a cigánybirodalomba azt, aki nem marad szép csöndben. A történet egészéből visszatekintve ez is sötét előérzetnek hat.) Aztán visszaváltozik az előadás a darab 3. jelenetére, és Marie arról beszél, hogy hadd járjon csak a szája az embereknek, őt nem érdekli, mit beszélnek róla, de a gyerek fontos neki. „Szegény kis fattyú vagy csak, de azért mégis csak örül annak a becstelen kis képednek az anyád!" – mondja.[8] Mindez ugyanolyan szuverén morállal rendelkező lénynek, belső szabadsággal rendelkező embernek mutatja Marie-t is, mint amilyennek megismertük Woyzecket az első jelenet(ek)ből.

De az önérzetét Marie másból építi fel, mint a férfi, ő az autonómia női változatát képviseli. Ez sejlik fel abból, amikor arról beszél, hogy bár „csak egy szegény némber", mégis ugyanolyan értékes (vonzó) nő lehet, mint a társadalmilag felette állók. „A magunkfajtáknak egyebe sincs, mint egy kis odúja a világban, meg egy darabka tükre – mondja (a szövegében ismét a 6. jelenetre váltva) –, mégis van olyan piros a szám, mint a nagy dámáknak."

8 Közben a Stúdió „K" előadása elhagyja azt a motívumot – ami egyébként a darabban meghatározza a 3. jelenetet –, hogy Marie-t azért éri a szóbeszéd, „mert mindenki tudja" róla, „hogy folyton ott jár az esze, ahol a nadrágot gombolják". És az sem hangzik el, hogy a magát „tisztességes nő"-nek nevező Margret „lányasszony"-ként szólja le Marie-t. Tehát a darabban a másik oldalról is elhangzik a vád, amivel a Kapitány illette Woyzecket.

A fülbevalót is ezért vásárolta, és a fülébe is ennek az „egyenlőségnek" a bizonyítékául rakja be. Aztán a fülbevalóval ismét hosszan nézi magát a tükörben. Ez „a nőiessége jele, a másokkal (úri dámákkal) való hasonlítgatás … pedig az egyenlőségé" – írja Tordai Zádor. (112.)

„Csitt buba, be a szemet! – szól ismét Marie a gyerekhez. – Itt az álom tündér." És a kezében lévő tükör, illetve a rajta visszacsillanó fény mozgatásával mutatja meg, hogyan „surran a falon". De ez a gyereknek szóló, tükörrel, fénnyel való játék szándéktalanul önmagára is vonatkozik: önkéntelenül is tünékeny álommá, illúzióvá minősíti azt, amiből az önérzetét (önbecsülését) próbálja meríteni. „És megvakulsz tőle!" – fejezi be a játékot (újabb komor előérzetet illesztve a történetbe), majd ismét az arca elé tartja a tükröt, nézné magát benne, de hirtelen megriad. Ez az elbizonytalanodás, megriadás nyilván általánosabb értelmű, miközben a konkrét helyzetre is vonatkozik: meglátta Woyzecket.

Hasadások, fenyegetések

A Marie kamrájában ezután lejátszódó jelenetnek két meghatározó összetevője van: egyrészt megjelenik benne az az emberi összetartozás, amit korábban éreztünk Marie és Woyzeck között, de – újabb stációként – érzékelhetővé válik az is, hogy valamiféle hasadék támadt köztük. Olyan rés, amelybe végül be tud hatolni az ellenséges külvilág, és akár el is pusztíthatja őket.

Hogy Marie várja Woyzecket, kiderül a készülődéséből: behoz egy széket, melyre egy fehér zománcos lavórt állít, mellé egy pléhvödröt rak, tele vízzel. Csupa olyan tárgy jelenik meg a színen, amelyek a munkáscsaládok mindennapi tisztálkodási eszközei voltak a lakások komfortosítása előtt. A mindennapi „rítusok" is ennek megfelelőek. A „munkából" hazaérkező Woyzeck leveti a koszos ingét, félmeztelenül a lavór fölé hajol, az asszony vizet önt a vödörből a férfi tenyerébe majd a hátára, hogy meg tudjon mosakodni. Ezután hozza a tiszta ingét, és ráadja. Majd utána nyomban ki is mossa a lavórban a szennyest.

A tárgyak és a cselekvések egyértelművé teszik, hogy a Stúdió „K" előadásának világában Woyzeck – az elhangzó morális vádakkal szemben – nemcsak a szeretője Marie-nak, hanem ide jár haza. És nem azért rohan folyton tovább, mert megszállott, hanem azért, mert hívják a kötelességei. „Szemlére kell mennem", kezdi most is jelenetet. Tehát egzisztenciálisan nem szabad ember, alig rendelkezhet az idejével. (Most is „munkából" jön, Marie azonnal kérdezi is tőle: „vágtál vesszőt a kapitánynak?") Woyzeck nem véletlenül visel katonai inget. Nem csak azért, mert Büchner címszereplője tényleg katona. Csakhogy nyilván nem sorkatona, mint amire az előadás címszereplőjének öltözete utal. Felettesei ugyanis nem jelenkori tiszti egyenruhákat hordanak, nyilván azért, hogy nehogy konkrét alávetettségi viszonyokra gondoljunk. Inkább általánosabb jelként érdemes felfognunk a katonák szereplését. Igazából ez a legfőbb jelentése Woyzeck öltözékének: ő a közkatona, egy alávetettségre épülő rendszer legalsó fokán ő áll. A katonaság „az ember rabbá tételére, megalázásra, megölésére szervezett legáltalánosabb rendszer" – írja Tordai Zádor. (103.) De a konkrét foglalkozással – közkatona – szinonim jelentésű az, hogy Woyzeck a plebejus, a szegény ember, akinek abszolút alávetettsége miatt eszébe sem jut lázadnia a helyzete ellen. A szabadságát nem így keresi. Pontosabban a lázadását az jelenti, hogy a rendszertől (és annak moráljától, elvárásaitól) teljesen független autonóm létet próbál kialakítani magának. Hiába használják bármire, ez a lelkét nem érinti meg. Ezért

tűnik a felettesei számára veszélyesnek (mint „egy nyitott borotva"). (És az előadásban lezajló eseménysor valójában azt célozza, hogy Woyzeck szuverenitása ne is fenyegethesse a feletteseit, illetve az alávettségi rendszert.)

Woyzeck tehát nem lázadó. A külső viszonyokat egyértelműen elfogadja, alkalmazkodik hozzájuk. Szuverenitását belül keresi. Például más erkölcs szerint próbál élni, mint amit elvárnak tőle. Miközben a Kapitány szerint „nincs morálja", a Stúdió „K" előadásában egyértelműen gondos apaként bánik a „zabigyerekkel". Törődik a csecsemővel, megigazítja a kendőt a széken. „Hogy alszik" – mondja róla gyengéden. (Itt Marie nem mondhatja Woyzeckre azt, ami a darab 3. jelenetében elhangzik, hogy „rá sem nézett a gyerekére".)

A közös otthon és a családi gondoskodás ellenére mégsem olyan egyértelmű már Woyzeck és Marie összetartozása. „Mi bajod, Franz? Olyan zavarodottnak látszol" – kérdezi Marie, miközben a mosakodás után törli a férfi hátát. Woyzeck válaszként a hallucinációiról beszél. Ugyanarról az apokalipszisről, amit korábban Andresnek részletezett, ami szerinte a „csendes" („halott") világ felszínének mélyén zajlik. (Ez a mélyrelátó belső érzékenység is a szuverenitásának jele.) János jelenéseit idézi Marie-nak: „Nem azt mondja az Írás? És lám akkor füst száll fel a földről, mint a kemencék füstje". Mindez most nem megértést, hanem elképedést vált ki élettársából. Nem úgy reagál, mint az első találkozásukkor, hogy ő is hallja (hallani akarja) a hangokat. Ehelyett megáll, mélyen, keserűen elgondolkodik, és csendesen, szomorúan maga elé mondja: „ember!".

Székely B. Miklós, Gaál Erzsébet | Fotó: archív

De Franz is észrevesz valami szokatlant: megpillantja a fülbevalókat Marie tenyerében (közben ugyanis kivette a füléből). „Mi az?" – kérdezi, mire Marie azonnal rávágja, hogy fülbevalók – de magyarázatként hozzáteszi, hogy találta őket. Majd fölháborodik Woyzeck megjegyzésén, hogy ő még sose talált „így kettőt egyszerre". „Olyan utolsó vagyok én?" – kérdezi indulattal. Úgy tűnik, Marie-t érzékenyen érinti a bujtatott vád, de

Woyzeck kitér a konfliktus elől. Nem akar veszekedni. Inkább azt akarja erősíteni, ami közös bennük, s nem azt, ami elválaszthatja őket. Ezért megy oda a gyerekhez. Úgy látja, hogy „nyomja a szék" – és hosszan néz Marie-ra, mintegy hívja őt a közös gyermekükhöz.

A nő oda is megy, megigazítja a kendőt a széken. Ekkor a férfi megérinti az arcát, közeledni próbál hozzá. „Gyöngyözik a homloka" – mondja a férfi még a gyerekről, majd a szegények közös terhéről próbál beszélni, miközben megsimogatná Marie arcát, közel hajolna hozzá. „Lám, minden csak törődés a nap alatt, még álmunkban is verejtékezünk, mi, szegények." De Marie merev marad. Úgy viselkedik, mintha nem simogatás, hanem pofon érte volna. Elutasító a tartása, szigorú az arca. Mintha nem vállalná azt a közös sorsot, amire a férfi megjegyzése utal (és ami a kapcsolatuk alapját jelenti). Mintha a szegények emberi szövetsége most kevés lenne neki. Woyzeck is érzi a köztük kialakult távolságot: ellép Marie-tól, de a pénzt, amit megspórolt a zsoldjából, ott hagyja.

Marie előbb utána sietne Woyzecknek, aztán mégis megmerevedik, magába fordul. Fojtottan szólal meg, mintha azt érezné, hogy valami véget ért. Mintha egy szakítási ponthoz, egy lehetséges végállapot fázisához jutottunk volna el. „Hogy besötétedett: mintha megvakult volna az ember" – mondja Marie (mintha máris beteljesedett volna az 5. jelenetbeli sötét előérzete). Egy pillanatra – ahogy körbetekint a szobán – feltámad a lelkiismerete, és ezzel újabb önkéntelen átkot zúdít magára: „Mégis csak egy utolsó vagyok én. Legszívesebben agyonszúrnám magam." De aztán fölhorgad az önérzete. „Törődöm is én a világgal!" – mondja, és belehajítja a ládába a fülbevalót. „Úgyis elviszi a fene az egészet emberestül, asszonyostul" – kiabálja a minden mindegy gesztusával, közben megpróbálja kicibálni a térből a ládát. És amikor nem megy, tehetetlenül leül rá.

Ilyen patthelyzet gyakran alakul ki, amikor két szuverén lény találkozik, különösen ha az elfogadások és lemondások finom játéka még nem alakult ki köztük, vagy ha ennek egyensúlya épp megbomlik. Most is ez történik, és ezt leginkább a külső erők okozzák. A Kapitány célozgatásai ugyanúgy Woyzeck és Marie kapcsolatát támadták, mint ahogy az is, hogy az Ezreddobos kinézte magának a nőt. Mivel Woyzeck és Marie autonómiája, szabadsága alapvetően ösztönös természetű, megbomlására is leginkább az érzéki erők lehetnek hatással. (Marie eleve érzéki területre helyezte a maga egyenlőségigényét, de Woyzeck is érzéki benyomások, hangok és képek özöneként éli meg a világgal szembeni elutasítását.) Innentől kezdve – hogy érzékelhetővé vált a férfi és a nő között a hasadás – az a kérdés, hogy a külső erők – megsemmisíteni próbálva szabadságukat – képesek-e arra, hogy egymás ellen fordítsák őket.

A szétpattanó menedék

Ezután Marie és Woyzeck útja ketté is válik, és a tér különböző pontján párhuzamosan zajló két jelenetben látjuk őket. Az előző szimultán jelenet a szétválás lehetőségéről beszélt, a mostani ennek beteljesedéséről. Az előzőekben is már egymástól függetlenül próbáltak feloldást keresni: Woyzeck Andresben igyekezett kapaszkodót találni a világ rázuhanó terhei elől (mert asszonyának nem tudott, nem mert erről részletesen beszélni), ezzel párhuzamosan Marie – kibúvót keresve a közös nyomorúságból – fülbevalót vásárolt magának. A most következő újabb szimultán játék azt teszi bizonyossá, hogy a hasadások mentén lassanként szétpattan kettejük kapcsolata.

„Így állja a szavát?" – kérdezi rosszallóan a Doktor (Fodor Tamás) Woyzecket. De a kérdés átsugárzik a másik térbe is, ahol a kamrájában Marie fogadja az Ezreddobost, aki félmeztelenül, szőrös mellel, bozontos szakállal pózol előtte. „Nincs még egy ilyen férfi" – mondja róla büszkén Marie. De közben addigi embere kiszolgáltatott betegként fekszik a Doktor ágyán. (A szatócsbolt asztalára lepedőt terítettek, így változott át rendelővé.) A két férfi, a Marie kamrájában megjelenő izmos, kihívóan magabiztos Ezreddobos, illetve a rendelő ágyán (az asztalon) tehetetlenül fekvő Woyzeck közötti kontraszt később erősödik is. „Nem tudok" – mondja a Doktornak csendesen Woyzeck. Ő nyilván a pisálásra érti (hogy miért nem tud most vizeletmintát adni), de mivel azonos szervről van szó, a Marie-val való szexuális kapcsolatára is asszociálhatunk. A nőnek egy bika jut eszébe a másik félmeztelen férfit látva: „Melle akár a bikáé."

„Az embert előveszi a természet" – mentegetőzik Woyzeck. Ő azt magyarázza, hogy miért nem tudta visszatartani a vizeletét, s miért pisálta le a falat (miközben a Doktor fizet is neki a vizeletmintákért), de Woyzeck szavai a másik térre is érvényesek: Marie-t is „előveszi a természet", amikor végül nehezen, de mégis csak enged a csábításnak. „Az ember szabad, az emberben szabadsággá tisztul az egyediség" – vitatkozik Woyzeck vizelettel kapcsolatos érveivel a Doktor. Marie viszont ennek a szabadságnak nevében cselekszik (nem véve észre, hogy csapdába sétál bele). De az előadás épp arról beszél, hogy az adott világban hiányzik a szabadság (emiatt olyan szűkös a létezés, és zuhannak nagy terhek az emberre), és még inkább eltorzul a létezés, ha csak a részletei ragadhatók meg.

Gaál Erzsébet, Angelus Iván | Fotó: archív

Woyzeck a belső autonómiáját keresi, mert egzisztenciálisan teljesen kiszolgáltatott. „A pénzért – a szegénység miatt – mindig elfogadta az alávetettséget." (Tordai 109.) Vágta a vesszőt a Kapitánynak, engedelmesen borotválta őt, alávetette magát a Doktor kísérleteinek. De így mindig tudott pénzt adni Marie-nak és a gyerekének. A mostani jelenetben is rendesen zabálja a Doktor kínálta borsót, amiért szintén fizetség jár neki. Közben jótanulóként még ki is egészíti a Doktor által szándékosan félbehagyott, anatómiai vizsgát idéző latin kifejezést. (Nemcsak gondolkodik, hanem esze is van – mondhatjuk Woyzeckről,

efféle jelzésnek természetesen nyoma sincs Büchnernél.) De állandó kiszolgáltatottsága és visszafojtott autonómiaigénye feszültségéből adódik az egyik legfőbb jellemzője: az üzöttsége. Marie viszont „lázadóbb" természet, úgy érzi, hogy átléphet bizonyos gátakat (gyereket is házasság nélkül szült). Most is azért küzd, hogy ugyanolyan nőnek tudhassa magát, mint a „nagy dámák", de talán nem veszi észre, hogy csak a kényszernek enged. (Woyzeckkel való kapcsolata épphogy a perifériára sodorja őt, és már talán ezt sem vállalja olyan magától értetődően.)

Előveszi hát ismét a fülbevalót, mert mégiscsak tetszeni akar, valódi nőnek tudni magát. „Te sem vagy ám akármilyen nőszemély" – reagál az Ezreddobos Marie elismerő szavaira. De nyomban egyértelművé is teszi, hogy a férfi-nő kapcsolat milyen összetevőjére gondol. „Ne alapítsunk valami jófajta Ezreddobos tenyészetet?" – folytatja, és hátulról vadul átöleli a nőt, közben felhúzza a szoknyáját. Marie megdermed, nem enged. Az Ezreddobos nem érti, és újra próbálkozik. „Hagyj békén" – üvölti Marie, és magához szorítja a lavórt, amiben épp az inget mosta. Közben a párhuzamos jelenetből behallatszik, hogy a Doktor ráüvölt a betegére, hogy „a falat lepisálni, azt igen", most meg nem megy neki a dolog. A feddés így – a másik térbe áthallatszódva – Marie-nak is szól. (Incselkedik, aztán meg...) A nő csendesen maga elé bámul, aztán azt suttogja: „Bánom is én! Olyan mindegy!" És hagyja, hogy az Ezreddobos benyúljon a ruhája alá, megfogja a mellét. És mialatt a másik jelenetben a Doktor azt morogja, hogy a „méreg árt az egészségnek, ki mérgelődne egy ember miatt", Marie elengedi magát. De megbillen a kezében a lavór, és a földre ömlik belőle a víz. Ettől megriad, és idegesen megpróbálja feltörölni egy ronggyal a vizet.

Gaál Erzsébet | Fotó: archív

Közben a másik jelenetben Woyzeck mentegetőzik: „Nézze, doktor úr, van úgy, hogy valakinek ilyen a jelleme, ilyen a struktúrája." Szavai önkéntelenül Marie-ra is vonatkoznak, különösen, hogy a férfi megindul a másik jelenet tere felé. „A természettel másként áll a dolog..." – kezdené lendületesen (a természeti kerekedik fölül Marie-ban is), de közben az Ezreddobos határozottan a falhoz szorítja a nőt – és sem az ellenállás, sem a beleegyezés lehetőségét nem adva meg neki – keményen magáévá teszi. Ez akár erőszaknak is tűnhetne, ha a nő nyögései, sikongatásai nem jeleznék, hogy nem teljesen kedve ellen való, ami történik. Ezekre a zajokra is reagál önkéntelenül Woyzeck, amikor elszántan, némi rémülettel arról kezd beszélni a Doktornak, hogy hozzá „egy rettentő hang beszél olyankor, amikor delel a nap, és az egész világ olyan, mintha tüstént tűzbe borulna". Mintha itt és most – emberi szintre helyezve – ténylegesen megtörténne az az apokalipszis, a világ elhamvadása, amit korábban a mélyről felmorajló hangok ígértek, és amelyek Woyzeck szorongásait okozták.

Az Igen és Nem kényszere

„Lassan, Woyzeck, lassan; csak szép sorjában" – szól már a következő jelenetből a Kapitány, mintha csak meg akarná nyugtatni, amikor magához szólítja. Leül a székre, amin az imént még a lavór állt, és máris kezdődhet a borotválási jelenet, amellyel az 1955-ös magyar kiadás szerint a darab indul. A Stúdió „K" koncepciózus szövegkezelésének megfelelően az első replika után a szöveg átvált a darab 1. jelenetéről a 9. jelenetre (amelyből már elhangoztak részletek az előadásban). Ugyanis a Kapitány épp hogy nem megnyugtatni, hanem (továbbra is) provokálni akarja Woyzecket. Ugyanazt folytatja, mint az előadás első jelenetében, de most már van is eszköze hozzá, hogy kibillentse különös nyugalmából Woyzecket.

A darabban a Kapitány a nyílt utcán való találkozásukkor próbál gyanakvást kelteni Woyzeckben. Az előadásban viszont borotválás közben hangoznak el ezek a szövegek, és egy éles penge közelében minden kiélezettebbé válik. A borotválkozásról nemcsak a nyitott borotváról korábban elhangzott hasonlat juthat eszünkbe, hanem a kés is, amit majd később fog vásárolni Woyzeck. És amelyet ugyanúgy lehet majd kinyitni, mint egy borotvát. A tárgyak így kötik össze a különböző jeleneteket – egy eseménysor fázisait, emberi stációit. És ekkor az első jelenetben kapott stigma („mint egy nyitott borotva") konkrétan is megjelenik Woyzeck kezében, miközben a Kapitány szájából is éles dolgok hangoznak el.

„Hogy lehet az Woyzeck, hogy még nem talált szakállszőrt a tányérjában?" – kérdezi gúnyosan, miközben a katona a borotvát feni. Aztán ironikus részletezésbe kezd a Kapitány: „egy férfinak a szőrszálát, egy csővezető szakállszőrét, egy altisztét... egy ezreddobosét!" És itt megáll. Sandán felpillant Woyzeckre. Majd bújtatott gúnyra vált: „De hát derék asszonya van magának. Magával nem úgy van ám, mint mással." Ettől és a szuggeráló, sejtelmes tekintetétől Woyzeck zavarba jön: „Igenis. Mit akar mondani a kapitány úr?" Majd hosszasan nézik egymást. Aztán mindketten elfordítják a tekintetüket. Woyzeck utána fordul a Kapitánynak, hogy folytassa a borotválását. De a felettese ekkor komoly hangon szólal meg, érzékeltetve, hogy egyáltalán nem tréfának szánta az eddig mondottakat: „Ha siet, és körülszimatolja a házat, talán egy ajkon is talál szőrszálat." Majd ismét ironikus hangra vált, és arról beszél, hogy valaha ő is érzett szerelmet. Mindezzel Woyzeckben belül is széttöri a Marie jelentette menedéket, amely valóságosan az előző jelenetben pattant szét. És hogy egy pillanatnyi esélyt se adjon Woyzecknek, a Kapitány azt is közli, hogyan is kellene a borbélynak reagálnia erre a kényes helyzetre: „Nocsak, fickó, fehér lett mint, a kréta." És el is kerekedik a szeme, fürkészi a másikat, lesi a reakcióit.

Hintába ülteti Woyzecket: keményen provokálja, majd ezt iróniával, gúnnyal oldja, mintha nem lenne súlya annak, amit mond. Aztán még keményebb sejtetéssel hozza za-

varba a másikat. Ebben a kínos eldöntetlenségben Woyzeck azt reméli, hogy csak tréfa mindaz, amire a Kapitány célozgat. Hisz egyebe sincs (Marie-nak is ezt mondta), csak ez a kapcsolat, ami most széttörni látszik. (Emiatt a szuverén viszony miatt mondta a Kapitány korábban Woyzeckre azt, hogy nincs morálja.) „Hogy én veled tréfálok?" – vigyorodik el a Kapitány, majd hahotázni kezd. Aztán elhallgat, és odatartja szappanhabbal bekent nyakát a borbélynak. Tegye a dolgát! Olyan ez, mintha egy potenciális gyilkosnak tartaná oda a nyakát: képes-e cselekedni (hisz minden a kezében van ehhez). Woyzeck odalép hozzá, még egyszer gyanakvóan összenéznek, aztán belekezd a borotválásba. Némán, gondosan, magába fojtott feszültséggel teszi a dolgát. A végén megtörli a kendővel a Kapitány arcát, majd feladja rá a kabátját is.

De hogy rengeteg dolog történt benne borotválás közben, arról az a csendes hang árulkodik, ahogyan a Kapitánynak mondja: „sok minden lehetséges". Majd talányosan arról az eldöntetlenségről kezd beszélni, ami eluralta a lelkét. Ezzel nemcsak a halott világról szóló korábbi apokaliptikus képeket folytatja (mintegy konkretizálva azokat), hanem már saját maga létezésének értelmét is megkérdőjelezi: „Milyen szép szilárd szürke az ég; az embernek kedve támad, hogy belevágjon egy kampósszöget és rákösse magát, épp csak a kis gondolatjel miatt, amely az Igen és az újra Igen és a Nem között van. Igen és Nem, kapitány úr? A Nem a vétkes az Igenben vagy az Igen a Nemben? Ezt jól fontolóra akarom venni."[9]

Az Igen és a Nem közötti vívódás a tragédiák szereplőinek legfőbb jellemzője. Az ehhez kapcsolódó bizonyosságkeresés többnyire nem is arra irányul, hogy meggyőződjenek a bennük keletkezett gyanú valóságtartalmáról (hogy Claudius tényleg megölte-e Hamlet apját, vagy hogy Gertrudis valóban részes-e Melinda elcsábításában, illetve hogy Maire tényleg megcsalta-e Woyzecket), inkább arra, hogy amikor a tragédiák „hősei" rászánják magukat a cselekvésre, akkor tényleg a kizökkent világ helyreigazítását kísérlik-e meg. Woyzecknek is ez a kérdése. Hogy a világ kifordult magából, az az állandó hallucinációiból bizonyos. És amikor eddigi menedéke is széttörni látszik, már nem kérdés, hogy tennie kell valamit. De lehet-e bizonyosan cselekedni? Tehet-e bármit, ami nem a provokációra reagál, hanem a világ valóságos állapotára? Az Igen és Nem kényszere ezt jelenti számára.

Az előadásban ennél a jelenetnél Woyzecket se izgatottnak, se feszültnek nem látjuk, holott Büchner szövegéből ez derül ki. (A Doktor kommentárjai utalnak rá, aki a darabban szintén szereplője a jelenetnek, de az előadásban itt nem jelenik meg.) A Stúdió „K" változatában ekkor végig nyugodt marad a címszereplő. „Csak" annyi történik vele, hogy még mélyebbre lát. De ezzel az érzékeny emberrel korábban is ez történt: mindaz, ami a lelkét feldúlja, újabb mélységeket nyit meg benne, aminek fényében még különösebbnek látszik minden.

9 „Az egyértelmű Igen – megnyugtat. Az egyértelmű Nem – szintén. Az Igen és Nem egyszerre – megpördít! Érezhetően forgó-örvénylő mozgás jön létre. ... Woyzeck esetében helyzete bénító: társadalma azt kommunikálja, hogy viseljen el egy olyan helyzetet, amely emberileg elviselhetetlen annak, aki a helyzetet teljességgel engedi magára hatni és átélni. Belső valósága cselekvésben akar kitörni, de hová törhetne? Ekkor Marie – akaratlanul – felmutatja neki az Igen–Nem mintát. Szereti – megcsalja. Maga a megcsalás, féltékenység – vajon igen vagy nem? – erős örvényképző minta – és Woyzeckben elindul vagy inkább kiszabadul a cselekvés eddig lefojtott mozgássora: örvénybe kerül és ölni fog. Talán azért Marie-t öli meg, mert aki az örvénymozgást előidéző mozgást felmutatja, azt szeretnénk megsemmisíteni – és egyúttal visszajutni hozzá és örökké magunkévá tenni." (Dévényi 78.)

Székely B. Miklós, Oszkay Csaba | Fotó: archív

A Stúdió „K" előadása nem egy megszállottat állít elénk, nem egy aberrált „fickó"-t, akit furcsa víziók és hallucinációk gyötörnek, hanem egy mélyen érző lényt, aki hangot próbál adni annak, ami a többiek számára néma világ mélyén lüktet. Most is a korábbi képeit fűzi tovább – tehát nem racionálisan, hanem érzelmileg reagál –, amikor búcsúzik a Kapitánytól (a jelenet közepéről véve a zárszót): „Pokolforró a föld – de nekem, mint a jég, mint a jég... Fogadjunk, hideg a pokol..." A földet elárasztó tűz – amelyről a Doktornak beszélt Woyzeck, önkéntelenül Marie szeretkezésére is reagálva – és a bűnök színtere, a Pokol most egymásba csúszik. Újabb „gondolatjel" hurkolja egybe az Igent és a Nemet. A halott, jeges, dermedt Föld a pokol színterévé változott – egy végképp élhetetlen világba kénytelen átlépni az űzötten helyét kereső ember.

De a Kapitány Marie-ra vonatkozó provokációja elől már nem lehet ellépni. Bizonyosságot kell szereznie és talán cselekedni (dönteni az Igen és a Nem között). Woyzeck belső szabadságát eddig az jelentette, hogy nem érintette meg őt a felé irányuló számonkérés, és a világ mélyéről áramló gyötrelem elől is talált menedéket. De megtarthatatlanná válik autonómiája, ha megsemmisült az alapja, eddigi menedéke, és már nem csak a mélyből áramlik felé a gyötrelem, hanem elárasztja a környezetét is. Sejtelemből valósággá válik, maga a világ változik Pokollá. Az Igen és a Nem kényszere ezért válhat pusztító erővé.

Összecsapás

A jelenet végén Woyzeck csendesen elpakolja a borotváló eszközöket a katonaládájába. Majd leül rá, a tenyerébe temeti az arcát. De amikor néhány másodperc múlva feláll, már

Marie szobájában látjuk. (Nem változik semmi, csak a tárgyak kapnak a játék által más funkciót, és teremtenek ezzel új szituációt.)

Karba font kézzel fürkészi Woyzeck a teret. „Semmit nem látok" – mondja. „Látni kéne, hogy meg lehessen fogni marokra" – teszi hozzá. Hisz éppen ez a legfőbb kínja, hogy sokkal több mindent érzékel, mint amit materiálisan meg lehet ragadni, tapintani, megfogni. Materiális bizonyítékot nehezen találni arra, amit érez. Csak a gyötrelem létezik, a bizonyosság még nem. De ez nem jelenti azt, hogy nem valódi, ami benne zajlik. Ennek a feszültsége tör ki belőle, amikor megragadja Marie ruháskosarát, a feje fölé emeli, majd a földhöz csapja, aztán belevágja egy szék lábát is.

„Megvesztél, Franz?" – kérdezi sötéten, szinte még a közönség háta mögül Marie. Woyzeck egy székre rogy, és fájdalmasan felnyüszít. Eddig nem sok jelét adta az indulatainak és a fájdalmainak, ezek lefojtva, mélyen izzottak benne. De most valami kiszakad belőle. „Vastag bűn bűzlik, hogy az angyalokat lehetne velük kifüstölni az égből" – mondja, az előző jelenet végi motívumokat fűzve tovább. Ismét a füst (és a tűz) képzetét idézi, amivel Marie tettének – és Woyzeck kutatásának – lényegére utal. Mert nem(csak) az a kérdés, hogy Marie valóban megcsalta-e (mint ahogy a Kapitány célzott rá), hanem az (is), hogy tényleg eluralt-e mindent a Pokol hidege, hogy a halandók számára valóban nem maradt semmi az égből. Hogy a külvilágban érzékelhető rettenet kettejük viszonyát is eluralta-e. A bűnre kérdez rá Woyzeck. (Hogy maradt-e egyetlen szeglete a világnak, amit nem a Pokol ural.) Ezért fürkészi tovább az élettársát, most már csendesebben: „Piros a szád, Marie. Nincs rajta hólyag? Szép vagy, mint a bűn – hogy lehet ilyen szép a halálos bűn?"

„Félrebeszélsz, Franz" – próbál Marie kitérni a vádak elől. De Woyzeck egyre jobban indulatba jön. „Az ördög! – Itt állt? Így?" És próbálja utánozni az Ezreddobos hivalkodó pózait. (És ugyanúgy ördögnek nevezi az ellenfelét, mint akivel Vitéz László szállt szembe.) Aztán a ruháskosárnál két székkel agresszív párzó mozdulatokat imitál. „Így?" – üvölti. Marie valami általánosságot próbál kántálni: „Míg a nap hosszú s a világ vén, sok ember állhat egy helyen..." De Woyzeck ráüvölt: „Láttam!" (Még nem látta, ebben a bizonyosságban csak később lesz része.) A másik hasonlóképp üvöltve reagál: „Sokat láthat, akinek két szeme van s nem vak." (De a motívumot végigkövetve az derül ki, hogy ő már „vak", egyáltalán nem láthat tisztán.) „Némber" – sziszegi indulatosan Woyzeck, és elindul Marie felé. Erre a másik megkeményedik. „Csak nyúlj hozzám" – mondja, és ezzel megállítja Woyzecket. Két erős indulat áll egymással szemben, még nem tudni, hogy merrefelé billen el a helyzet. „Inkább járja át kés a testem, mint hogy rám emeld a kezed" – suttogja Marie szinte sejtelmesen. (Önkéntelenül újabb sötét jóslatot zúdít a saját fejére.) Autonómiája nem tűrheti, hogy a másik erőszakkal forduljon felé (hogy megalázza, megverje), mert ez ugyanolyan megsemmisülés lenne, mint a halál. „Tízéves voltam, de az apám se mert hozzám érni, ha ránéztem" – teszi hozzá keményebben.

Két ember áll egymással szemben, akik nemcsak hasonlóképp autonóm lénynek tűnnek, hanem egyformán erősnek is. Ezt a patthelyzetet nem először érezzük az előadásban. Ha harcba keverednek egymással, képtelenség, hogy bármelyik is legyőzze a másikat. Talán ezért mondja Woyzeck Marie-nak, aki társból hirtelen titokzatos idegenné változik számára, hogy „mi van tebenned, kell, hogy legyen valami". Majd hozzáteszi: „Minden ember szakadék, aki belenéz, szédül." Egy társ jelenléte épp azt jelentette, hogy rátekintve nem kellett folyton a mélység szédületét átélnie, amit a külvilágban egyébként érzékelt.

Most már a másik emberből is ez áramlik felé. Elveszett az otthon szigete, amely a világ lüktetésében (az állandó loholásban) a nyugalmat jelenthette.

Ez Woyzeck számára most még nem a bizonyosság, csak a veszteség. Közben Marie lassan kezdi összepakolni a kosárból széthullott ruháit. A férfi ekkor már csak magának beszél: „Úgy jár, kel, mint az ártatlanság. No, ártatlanság, most aztán rajtad a jel. Hát tudom én? Mit tudom én" – emeli fel ismét a hangját, majd csendesebben hozzáteszi: „Ki tudja?" (Nem dőlt el még az Igen és Nem kérdése.)

Lyukat ütni a természeten

És ekkor megszólal a harmonika. Miközben Marie pakol, két danászó, gajdoló alak (Fodor Tamás és Oszkay Csaba) hoz be egy asztalt (korábban a szatócsboltban láttuk majd később lepedővel leterítve orvosi ágyként). Amint középre kerül, a tér kocsmává változik (eközben az egyik alak félrerúgja Marie ládáját).

A „Kocsma" a darab 12. jelenete (egy jelenet kihagyással követi az előadás előző jelenetét). Az itt felbukkanó alakok – mint egy részeg kórus – összegzik a legfőbb problémákat, amelyeket eddig felvetett az előadás. Az egyik Mesterlegény (Fodor Tamás – aki az öltözéke alapján inkább kocsmárosnak tűnik) – nyilván az Ezreddobosra is célozva – a férfiassággal kérkedik, amely lyukat üt a természeten. („Testvér, üssek neked lyukat a természeten...? Lyukat akarok ütni a természetbe! Én is legény vagyok ám a gáton"!) A másik Mesterlegény (Oszkay Csaba) azt kérdezi – szintén részegen –, „hogy lehet a világ ilyen gyönyörű?" És hogy mindenki értse, mire gondol, két székkel párzó mozgásokat végez. Nyilván ő is Marie-ra és az Ezreddobosra céloz, akik közben meg is jelennek a kocsmában.

Tánc a kocsmában, középen Fodor Tamás | Fotó: archív

De a részeg kórus szavaival szemben most nem a „természeten lyukat ütő" bujaságot hozzák be, hanem a gyengéd figyelmet.

Marie és az Ezreddobos táncából – ami a darabban a kocsmajelenet középpontjában áll – sokértelmű játékot bont ki a Stúdió „K" előadása. Előbb csak vágyakozva nézik egymást, majd táncolni kezdenek. Andres kénytelen arrébb lépni, nehogy elsodorják. Aztán nagyobb lendületet vesz a zene, és a tánc sortánccá alakul: Marie-ék belekapaszkodnak Andresbe, ő is megy velük, a közönség soraiból is egyre több embert hívnak be a táncba. Közben a kocsmáros kipakolja a sörösüvegeket az asztalra, eligazítja a zsíros kenyereket. Lehet enni, inni – a közönségnek is. A Stúdió „K" előadásában ez a vendéglátás jelenti a szünetet.

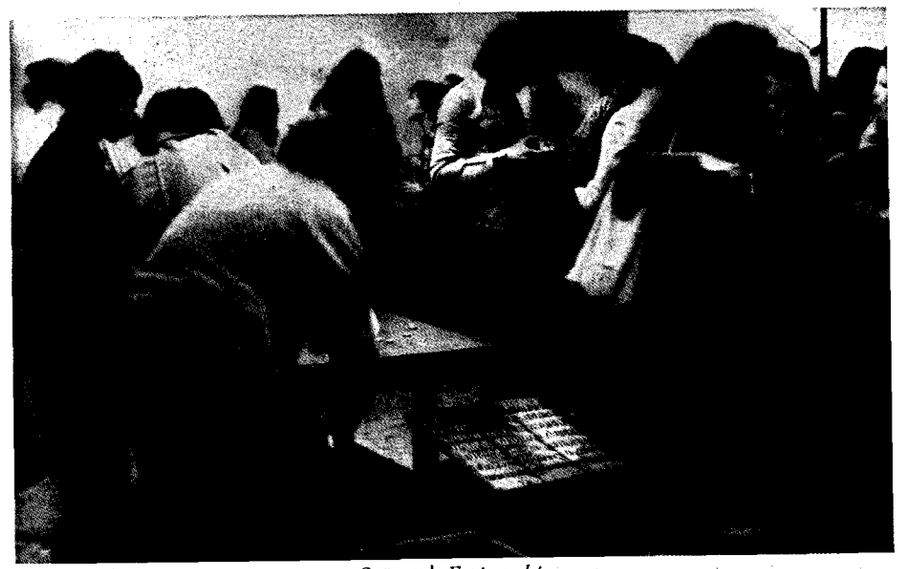
De végeredményben ez is ugyanolyan zavarba ejtő, mint azok a szerepek, amelyeket eddig szánt a közönségnek az előadás. Egy korabeli néző így számolt be erről: „a szünet előtt a szereplők bevonnak bennünket vad körtáncukba, és a szünetben frissítőket, sört és zsíros kenyeret szolgálnak fel. Mi pedig azzal áltatjuk magunkat, hogy nem is olyan szörnyű, amibe keveredtünk. És már majdnem kiegyezünk cinikus helyzetünkkel, de akkor rögtön a szünet után kiteljesedik a tragédia." (Varjas) Ugyanerről Koltai Tamás így írt: „A kocsmajelenetben (a szünet előtt) néhányunkat belevonnak a táncba. Még kezünkben vannak a félig telt sörösüvegek, amikor [a második részben] a kocsmaasztalon az Ezreddobos majdnem agyonveri Woyzecket. Kezdjük kényelmetlenül érezni magunkat." (Koltai)

„Miért van az ember?"

Ehetnek, ihatnak a szünetben a nézők, de a zárt teret, ahol a játék zajlik, nem hagyhatják el. Így a szünet után – mintha meg se szakadt volna a játék – a nézőket is bevonó körtánccal folytatódik a darabbeli 12. jelenet.

Eddig nem láttuk Woyzecket (a szünetben sem), de most kezében cigarettával a másik oldalról figyeli egyre idegesebben a táncot, amiből kiválik Marie és az Ezreddobos, és kettesben táncolnak tovább. Woyzeck nemcsak a tekintetével, hanem ide-oda cikázó mozgásával is követi a táncot, és egyre indulatosabban reagál rá. (Közben azért nem lehetünk teljesen biztosak benne, hogy valóban látja-e őket, hisz az eddigi párhuzamos jelenetek „áttűnései" sok mindent megsejtettek, ami valóságosan még nem volt érzékelhető, most viszont a tér különböző részeiben mozgó szereplőkről gondolhatjuk azt, hogy esetleg szimultán események szereplői, így a valóságos is sejtelmessé változik.) Woyzeck szavai nemcsak Marie-ra és az Ezreddobosra vonatkoznak, hanem az egész kocsmai helyzetre, mindenkire – tehát a közönségre is –, aki részt vesz benne. Már nemcsak a világ mélyéről érkezik hozzá a rettenet, hanem itt a szeme előtt jelenik meg az örvénylés, a pokollá lett világ buja körtánca. „Csak tovább… csak tovább! Fogjatok, hemperegjetek! Miért nem oltja ki Isten a napot[10], hogy üzekedve egymásba gabalyodjon minden férfi és asszony. Tovább, tovább!" Aztán Marie-ról is beszél: „Ezt meri világos nappal, a szemünk láttára, mint kézen a szúnyog. Nőstény!" (Marie nő akart lenni, így Woyzeck szemében „nőstény-nyé", később szukává változik.)

10 Itt Woyzeck az eddig Marie-hoz kapcsolt vakság motívumot veszi át.



Szünet | *Fotó: archív*

Közben lassan leáll a zene, kifulladnak a táncolók, Marie és az Ezreddobos is összeölelkeznek, kicsit szédelegve a forgástól. Woyzeck is tétován tesz néhány lépést, majd leül az asztalhoz. Közben a közönség soraiból a Mesterlegény (Oszkay Csaba) szólal meg. Kezében egy sörösüveggel úgy beszél, mint valami részeg próféta – mintha a görög tragédiák kórusának reflexióját hallanánk a történtekre. Oszkay azt a gondolatot folytatja, amit még ő vetett fel – egy másik szerepben – az előjátékban (így a helyzet ezt közvetlenül Woyzeckre vonatkoztatja): mi lehet az ember viszonya a világ lüktetéséhez (aminek szédületét nemcsak a tánc érzékeltette, hanem a „tovább, tovább" kínja is, ahogy Woyzeck kétségbeesve figyelte az „üzekedést").

A Mesterlegény megszólalása azt is jelenti, hogy egy pillanatra kívül helyezkedünk ezen a forgáson, lüktetésen, és rátekintünk mindarra, amivel eddig nem volt mód számot vetni. A Mesterlegény szavai arra késztetnek, hogy a konkrét szituációból kilépve az Idő egészéből tekintsünk rá. „Mindazonáltal ha egy vándor az idő folyama fölé könyököl, vagy felelget magában az isteni bölcsességre, s így szól önmagához: miért van az ember?" Csak látszólag nem a megismételt kérdésre – a moralitások alapkérdésére – válaszol (hogy „miért van az ember?"), amikor az emberi lények egymásra utaltságát kezdi sorolni: „Bizony, bizony mondom nektek: miből élne a paraszt, a mázoló, a cipész vagy az orvos, ha Isten nem teremtett volna embert. Miből élne a szabó, ha nem ojtotta volna bele az emberbe a szemérmet." De az eddigi szelíd, merengő hangja hirtelen felcsattan: „és miből a katona, ha nem ülteti bele annak szükségét, hogy agyoncsapassa magát?" (Itt nem tehetjük meg, hogy ne a katonainget viselő Woyzeckre gondoljunk.) Oszkay szavai arra utalnak, mintha a világ rendjébe, amelyben egyik ember a másikért van (ez Woyzeck autonómiájának záloga) most valami disszonancia került volna bele. Ezért válik végül merő iróniává a Mesterlegény fejtegetése: „hát ne kétségeskedjetek; igen, igen kellemes és finom minden".

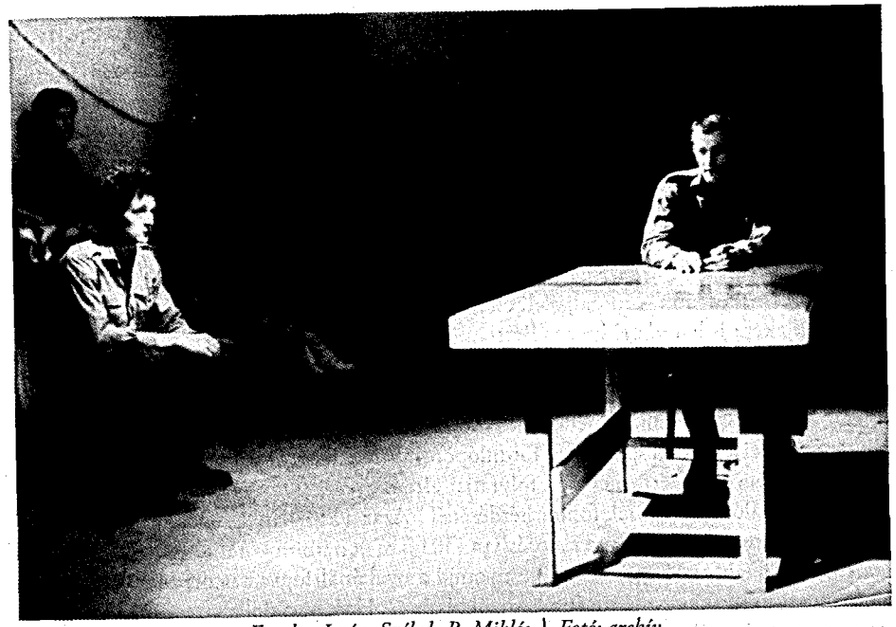
Az apokaliptikus kavargás után elhangzó prófécia arra kérdez rá, hogy „miért van az ember" és hol a helye a létezők láncolatában, és azt (is) eredményezi, hogy úgy tekintsünk Woyzeck cselekvéskényszerére, mint alapvető emberi sorskérdésre. Közben a Kocsmáros próbálja csitítgatni a Mesterlegényt, mint ahogy a részegeket szokták nyugtatni. De a Mesterlegény kiabálva folytatja: „De ami földi, az rossz." (Ahogy Woyzeck mondta korábban: a Föld Pokol.) És hogy a párhuzam még nyilvánvalóbb legyen, a Mesterlegény ekkor már az asztal mellett áll, ahová Woyzeck leroskadt, és arcát a kezébe temette. „Rossz" – üvölti még egyszer a Mesterlegény. Aztán suttogva hozzáteszi: „a pénz is a rohadás martaléka lesz". A Kocsmáros megint nyugtatni próbálja. Erre a legény hetykén, gúnyorosan hadonászni kezd (mintha megtalálta volna minden rossz forrását): „Végezetül, szeretett hallgatóim, pisáljunk keresztbe, hogy egy zsidó kimúljon tőle!" De aztán, mikor az üvegéből földre folyik a sör, elbizonytalanodik, felhúzza az ingét, és mintha belőle folyt volna a sárga lé, nézegeti a sliccét. (Az emelkedett prófécia, amikor konkrét cselekvésbe vált, valami szánalmas, alantas dologba torkollik. Ezt akár Woyzeck sorsának sötét előérzeteként is felfoghatjuk.)

A szédület kényszere

Közben már – a következő jelenetben – Woyzeck hangját halljuk az asztalnál. Az iménti forgatag kavarog benne tovább: „Így szólnak a hegedűk meg a sípok. Csak tovább! Csak tovább!" Közben feláll, majd fájdalmában összegörnyed. És mintha ebből a görcsből rándulna a keze, elkezd dobolni az asztalon, mintha a kocsmai tánc ritmusát hallaná belül tovább. És azt fürkészné, hogy mit is üzen. „Mi szól odalentről?" – kérdezi, mintha összekeverednének a benne dúló fájdalmak és a korábbi apokaliptikus világvégi hangok.

Miközben tovább dobol a kezével, a tekintetével befelé figyel: „Hé! Mit mondtok? Hangosabban! Hangosabban!" Mikor úgy érzi, hogy megértett valamit, újból lerogy az asztalhoz: „Szúrd le... Szúrd le a szukafarkast" – motyogja szinte maga elé. De felugrik, tesz néhány tétova mozdulatot: „Hogy én?" Érhetően megriad a megsejtett feladattól, mint más tragikus hősök is. De mégsem talál kibúvót: „Muszáj! Itt is azt hallom. A szél is azt súgja. Mindenütt azt hallom: szúrd le, szúrd le, szúrd le!" – s közben ismét az asztalhoz rogyva fogja a fejét, mintha egyre erősebben belülről hallaná ezt a dörömbölést. „Csak tovább! Csak tovább!" Belül lüktet tovább az iménti tánc, s kiszüremkedik belőle a parancs, amit a szédület kelt benne.

Ekkor váratlanul felbukkan a Doktor, és az asztalra görnyedő Woyzecket vizsgálja. „Alacsony, kemény, akadozó, szabálytalan" – mondja a pulzusát tapintva. Bólint, mint ahogy a vitathatatlan klinikai eseteknél szokás. Aztán távoztában még egy pillanatra visszafordul: „arcizmok merevek, feszültek, néha rángatóznak" – konstatálja tudálékos elégedettséggel. Ezek a mondatok a darab 9. jelenetéből kerültek ide, amikor a Kapitány arra célozgatott Woyzecknek, hogy Marie megcsalja őt, ott nem hangzott el az előadásban az, hogy az orvos hogyan látja Woyzeck reakcióját a Kapitány szavaira. A Stúdió „K" változata későbbre helyezte ezeket a mondatokat, világossá téve, hogy semmi nem történik benne véletlenül: a gyanúsításra Woyzeck még nem jutott abba a felfokozott állapotba, amit a darabban az orvos már akkor érzékelt, bizonyosság kellett hozzá, hogy mindez valóban megtörténjen. (Tehát Woyzeck normálisan viselkedik.) Ezután is csak nehezen adja át magát az indulatoknak. Székely B. Miklós játékának ez a lényege: semmit sem enged közvetlenül, egyenes indulattal kiadni a figurából, az ő Woyzeckje mindent visszafojt, ezért állandó a feszültség benne.



Fazekas István, Székely B. Miklós | Fotó: archív

Andres a kocsmajelenet óta benn van a térben, később leül oldalt a barátja ládájára. Az asztalnál ülő Woyzeck most Andreshez szól ki, de a könyökére támaszkodva inkább magának beszél arról a nyugtalanságról, ami benne zajlik. „Nem tudok aludni. Ha lehunyom a szemem, egyre forog előttem, hallom a hegedűket, csak tovább, tovább. Aztán valaki szól a falból. Nem hallod?" „Hadd táncoljanak – válaszolja Andres. – Az ember fáradt, aztán az isten őrködjék felettünk."

De Woyzeck számára épp ez a biztonság szűnt meg, amire a barátja utalt, hogy van valami égi erő, isteni, ami megtarthatja az embert. Hisz a bűn kiűzte az angyalokat az égből, és felerősítette azt a földmélyi morajlást, amelyből a pusztulás, az apokalipszis hangjai szűrhetők ki. Vagy épp a gyilkosságra való buzdítás, ami éppúgy romlást jelent. „Egyre szól, egyre azt mondja, szúrd le, szúrd le" – válaszolja Andresnek. „És mintha kés villanna a szemében..." „Aludj, bolond!" – reagál minderre Andres. Nincsenek igazi ellenérvei. Nem is lehetnek, mert ő nem mer abba a mélységbe pillantani, amely Woyzeck szédületét kelti.

„Önnön ösztöneinek megfelelően"

A második részben eddig egyetlen lendületből következtek egymás után a jelenetek, mintha valami feltartóztathatatlan végzet teljesedne be. (Ezt erősítették a szöveg állandó „jóslatai", előreutalásai is.) Olyan jelenetek jöttek egymás után, amelyek a darabban is ebben a sorrendben olvashatók, de míg a szövegben a helyszínváltások („kocsma", „szabad tér-

ség", „szoba a kaszárnyában") elválasztották őket, addig az előadás ezt folyamatos játékká olvasztotta össze. Ebben segített az is, hogy a térben sem történtek helyszínváltások, nézői mozgások, minden a közepére állított asztalnál és közvetlenül mellette történt. Ez a „centrális" elrendezés azt is jelenti, hogy sokáig egyetlen középpontra – Woyzeckre – figyeltünk, az ő belső útját követtük.

Most azonban határozott váltás következik. Nemcsak azért, mert a szereplők elmozdulnak az asztaltól, és nagyobb teret játszanak be, hanem azért is, mert határozott hangnemváltást is érzékelünk. Az eddigi feszült személyesség harsány játékba fordul. A Doktor szalad be a térbe a kezében egy macskával. „Uraim, föntvagyunk a tetőn, mint Dávid, amikor Betshabét látta"– mondja lelkesen. Berohanása Woyzeck gyötrelmeinek ironikus ellenpontjaként is hat, de Dávid és Betshabé emlegetése[11] az alapproblémára is visszautal: egy bibliai háromszögtörténettel hozza párhuzamba Woyzeck, Marie és az Ezreddobos kapcsolatát (ráadásul a csábítás mindkét történetben hatalmi helyzetből történik).

De a Doktor szavainak metaforikus értelmet is tulajdoníthatunk, azaz a maga ironikus eszközeivel a csúcspontra, a fordulópontra hívja fel a figyelmet („föntvagyunk a tetőn"). Különösen azért, mert így folytatja: „Itt vagyunk a szubjektum és az objektum egymáshoz való viszonyának fontos kérdésénél." Azaz a külvilág nyomása és a belső világ kényszerei most találkoznak az előadásban.

Ekkor a Doktor Woyzeck kezébe nyomja a nyakánál fogva tartott macskát, és felemelt mutatóujjal magyaráz tovább a közönségnek. „Ha olyan dolgot veszünk, amelyben az isteninek organikus önjavallása igen magas fokon nyilvánul meg, és térhez, földhöz, planétákhoz való viszonyaikat tesszük vizsgálat tárgyává." Azaz valamiféle demonstrációt jelent be, amelyet most ugyan a macskával mutat be, de a történet egészében Woyzeckkel végzi el. „Uraim, ha én ezt a macskát kidobom az ablakon, hogyan fog viselkedni ez a lény önnön ösztöneinek megfelelően a centrum gravitationis irányába?"

A Doktor valójában pontosan ezt a kísérletet végzi Woyzeckkel a történetben, és nyilván a Kapitány is ezt tette, amikor a bűn szédületébe űzte. Mindkettejük kísérletének kérdése az, hogy „önnön ösztöneinek megfelelően" Woyzeck hogyan fog reagálni a kialakult helyzetre. Ezt az azonosítást nemcsak az erősíti az előadásban, hogy a macskával való demonstrációt maga Woyzeck végzi (ő próbálja kidobni a Lőrinc pap téri pince ablakán), hanem az is, hogy rögtön a saját állapotáról kezd beszélni: „Doktor úr, rám jött a remegés" – mondja az orvosnak, akit azonban jobban érdekel „a tetű egy új speciese", amit a macska bundájában fedezett fel. De amikor mégis odafigyel Woyzeckre, akkor sem orvosként próbál segíteni neki, hanem a tudományos kísérleteinek demonstrációját folytatja vele. Mivel „az állatban nincs tudományos érzék" – mondja, és Woyzeckre

11 Dávid a királyi palota tetejéről látta meg a szép termetű Betshabét, aki éppen fürdött. Bár a király megtudta róla, hogy Uriás felesége, aki épp a háborúban harcol, ennek ellenére magához hívta Betshabét, és vele hált. Később az asszony üzent neki, hogy teherbe esett. Ekkor Dávid hazahívatta Uriást, kifaggatta a hadinép és a háború állapotáról, majd hazaküldte. De Uriás a palota bejárta előtt feküdt le. Amikor Dávid másnap megkérdezte, hogy miért, azt válaszolta, hogy amíg az ura és a bajtársai a nyílt mezőn táboroznak, hogy mehetne haza enni, inni és a feleségével hálni. Ezután Dávid levelet írt Joábnak, hogy állítsák Uriást a harcvonalba, ahol biztosan meghal majd. Így is történt. A gyász letelte után Dávid a palotájába vitette Betshabét, aki a felesége lett, és fiút szült neki. „De az Úrnak nem tetszett, amit Dávid elkövetett." (2Sám 11)

mutat: „Helyette más láthatnak. Nézzék: ez az ember negyedéve nem eszik mást, mint borsót. Figyeljék meg a hatást, milyen bicegő pulzus! És a szeme!" A kísérleti alany tehát valójában a közkatona. És mi, nézők – mint a demonstráló közönsége – elkezdjük furcsállkodva, érdeklődve figyelni őt.

De Woyzeck nem demonstrációs tárgyként tekint magára, hanem emberként, aki segítségre számíthat (vagy legalábbis azt kérhet) a másik embertől. „Doktor úr! Elsötétült előttem a világ!" Woyzeck most is kapaszkodót keres a szédületében, de az orvos minderről tudomást sem véve kifelé magyaráz tovább: „tessék, uraim, tapintsák meg". Aztán arra kéri Woyzecket, hogy mozgassa a füleit. Az eredményt így kommentálja: „ez amolyan átmenet a szamárhoz, gyakran a nőnevelés következménye, mint az anyanyelv is". Mindez – egy bohózati demonstráció részeként – nemcsak nevetségessé, hanem egyenesen abszurddá teszi Woyzeck fájdalmát, kétségbeesését, segítségkérését. (Ez egyúttal erős ellenpontot is teremt: az előző jelenetben Woyzeck belső világával azonosultunk, most az látjuk, hogy egy (érzéketlen) külső nézőpontból ez minek is látszik.)

„Ha úr lennék, erényes akarnék lenni"

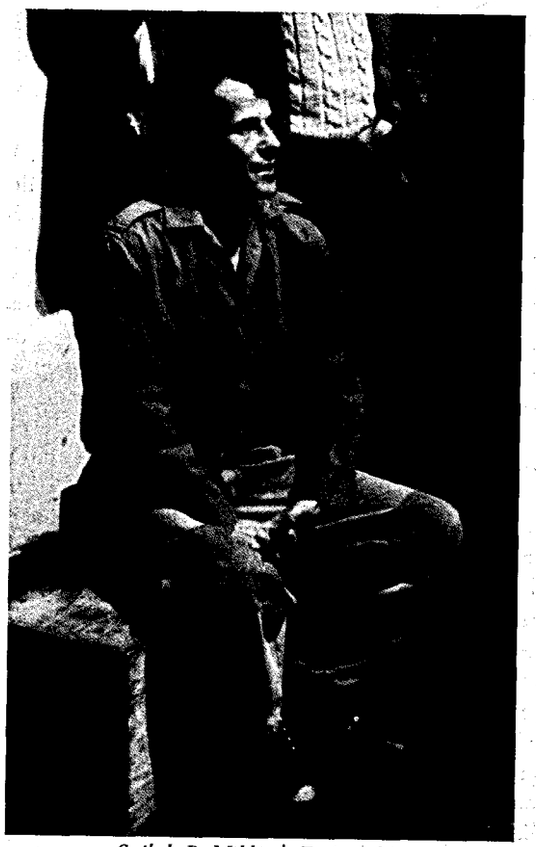
A Doktor távozása után – miután nem talált kapaszkodót benne – Woyzeck visszazökken a korábbi állapotába: tovább kavarognak benne a kocsmai képek, szól belül a mulatság zenéje, a „tovább, tovább" szédülete. Az előadás ennek érzékeltetésére a darab egy korábbi jelenetét használja fel, amely közvetlenül megelőzi a kocsmajelenetet (és Büchner „címadása" szerint az őrszobán játszódik).

„Tánc van, Andres, táncolnak" – mondja Woyzeck. Erre a továbbra is a ládán üldögélő Andres úgy reagál, hogy „vasárnapi zene szól, az asszonynép is mind odakint van, csak úgy gőzölnek az emberek". „Tánc, tánc, tánc" – idézi a korábbi ritmust Woyzeck, majd fojtottan azt mondja Andresnek: „nem nyughatom". Bolond vagy, reagál megint a fiú, mint korábban is, de ez inkább csak erősíti Woyzeck fojtott, izzó szenvedélyét. „Forog velem a világ. Kihevül majd, mint a pipacs." „De nyughatatlan vagy!" – reagál Andres. „Amiatt a fehérnép miatt?" – kérdez rá Marie-ra. „Ki kell mennem, olyan hőség van idebent" – válaszolja Woyzeck, és valóban elindul kifelé.

Ki akar menni a zárt térből (a közönség háta mögött nyílik egy ajtó), de a Kapitány nem hagyja.[12] Megszólítja, visszahívja, ugyanúgy, ahogy a legelső jelenetnél is magához szólította. „Bort hozok a tiszturamnak"[13] – mondja mentségképp Woyzeck, de aztán megadja magát a helyzetnek. Woyzeck és Andres most hasonlóképpen állnak fel a felettesükkel szemben, mint az első jelenetnél, és a Kapitány is ugyanúgy járkál komótosan a térben, mint akkor. A Büchner-darabban a Kapitány a kocsmajelenet után már nem jelenik meg. A Stúdió „K" előadása azonban fontosnak érzi jelezni, hogy nemcsak Marie „bűne" gyötri Woyzecket, hanem emellett továbbra is hat rá az az állandó nyomás, amit a felette állók (a Kapitány, illetve a Doktor) közvetítenek felé a külvilágból. Ezért került a Stúdió „K"

12 „Woyzeck olyan ember, akinek nincs lehetősége kilépni egy helyzetből. (Az örvényt el lehet úgy kerülni, ha az ember, akire az örvényt beindító minta hat, ki tud lépni ebből a helyzetből.)" (Dévényi 78.)

13 Ez a kaszárnyaudvaron játszódó későbbi Woyzeck–Andres jelenetben hangzik el.



Székely B. Miklós | Fotó: archív

előadásába – nem sokkal a Doktor-jelenet után – egy újabb Kapitány-jelenet, amelyet a darabbeli első jelenet kimaradt mondataiból szerkesztettek össze, s illesztettek a szövegbe. Ez egyrészt azt a kényszert érzékelteti, hogy a Kapitány nem enged menekülési lehetőséget Woyzecknek (mint ahogy valóságosan sem engedi ki a térből), másrészt megismétli a korábbi számonkérést is. Csakhogy míg a darab elején a morál számonkérése Woyzeckre vonatkozott, most már a Marie-val szembeni számonkérést is erősíti Woyzeckben.

A Kapitány leül Woyzeck ládájára, és maga mellé ülteti a beosztottját. Szinte bizalmasan mondja neki: „kihasalok az ablakon, mikor esett az eső, és elnézem, hogyan ugrálnak az utcán a fehér harisnyák". Majd felé fordul, és határozottabban folytatja: „a mindenit neki Woyzeck, elfog a szerethetnék. Én is húsból-vérből vagyok." Ismét a szexualitás problémájával provokálja Woyzecket, amit megint az erkölcs kérdésébe fordít; felpattan, megindul előre, rácsap az asztalra, majd széttárja a karját: „Hanem az erény, Woyzeck, az erény! Hogy élném le akkor az életemet? Mindig azt mondogatom magamnak: erényes ember vagy – jó ember, derék ember." (A morálra vonatkozó számonkérés most – a bizonyosság után – azt a kérdést is sugallja Woyzecknek, hogy vajon tudja-e, hogy egy férfinak mit kell tennie tisztessége védelme érdekében.)

„Igenis kapitány úr – áll fel Woyzeck kötelességtudóan a ládájáról –, az erény nálam még hibádzik." Alig észrevehetően megvonja a vállát, és megadóan azonnal vissza is ül. A bizonyosság benne még nem vált cselekvéskényszerré. De nemcsak erre utal a Kapitánynak adott válasza, hanem a morált számon kérő korábbi szavaira is visszautal. „Nekünk, egyszerű népeknek, nincs erényünk. Minket csak úgy elfog a természet; hanem ha úr lennék, és lenne órám, kalapom, bodros hajam, és tudnék szépen, előkelően beszélni, én is erényes akarnék lenni. Szép dolog lehet az erény, kapitány úr. De én csak egy szegény ördög vagyok." Woyzeck már a legelső jelenetben is szuverén módon viszonyult a Kapitány provokációjához, de most határozottabban reagál. Egyszerűen azt válaszolja, hogy a társadalom felsőbb rétegei olyasmit kérnek számon az alávetetteken, aminek megvalósítását a számukra teremtett létfeltételek nem teszik lehetővé. A Kapitány most is, akárcsak a legelső alkalommal, fokozatosan érti meg, hogy Woyzeck egyszerűsége ellenére is mennyire öntudatosan válaszol. Ez elképeszti. Előbb mosolyogva figyeli, majd szinte szisszegve reagál. „Miféle furcsa válasz ez? Egészen megzavar a válaszával. Mármint maga!" – üvölt rá végül. Aztán a már unalomig ismert kétértelmű parancsával búcsúzik, amivel folyton szekálja Woyzecket: „Csak lassan!" (Csak „tovább, tovább" – erősíti valójában a Woyzeckben szóló hangot.)

Oszkay Csaba | Fotó: archív

Nincs menekvés

Ezért is néz kérdően Woyzeck Andresre, hogy mit szól a dologhoz.[14] A fiú most zavartan áll, a fejét vakarja, zsebre dugott kézzel tesz néhány tétova lépést a barátja körül. „Nem hallottál semmit?" – kérdezi tőle csendesen Woyzeck. Arra kíváncsi, hogy a barátja megerősíti-e a Kapitány által sulykolt bizonyosságot és a hozzá kapcsolódó cselekvéskényszert. „Minek mondjam" – próbál előbb kitérni Andres, majd odaguggol Woyzeck mellé, és lehajtott fejjel, zavartan, a nevetés és a sírás között ingadozó hangon idézi, hogy az Ezreddobos miket mondogat Marie-ról: „micsoda pompás nőszemély. Micsoda combja van. És hogy süt mindene."

Woyzeck egyszerűen, szomorúan, de minden indulat nélkül válaszol. Úgy tűnik, nem tud kitérni a cselekvéskényszer elől. Lassan egyre konkrétabb képekké formálódik benne a korábban a kocsmaasztalon dobolva meghallott „szúrd le" parancsa: „Nem egy késről álmodtam az éjjel – mondja. – Miféle furcsa álmai vannak az embernek." Majd hozzáteszi: „Páratlan lány volt, az igaz." És egy pillanatra el is érzékenyül a hangja. Andres nem érti a múlt időt: „Volt? Ki?" Woyzeck ránéz, de nem mondja ki az asszony nevét, azt sem, hogy valami eldőlt benne, inkább lehajtja a fejét: „semmi. Isten áldjon". Aztán megint Andresre tekint, mintha utoljára még kaphatna segítséget tőle. De úgy tűnik,

14 Ez a darabban egy másik, a kaszárnyaudvaron játszódó jelenet, ami az előadásban ismét folyamatosan, átmenet nélkül illeszkedik az előzőhöz.

nem tud már belé sem kapaszkodni, hogy visszatartsa a mélységtől. Inkább összetörten visszakuporodik a ládára, magába záródik.

Közben bejön középre a Kocsmáros, kirak az asztalra néhány sörösüveget, és máris ismét a kocsmában vagyunk.[15] Érkezik az Ezreddobos, rátelepszik az asztalra, és egyetlen levegővétellel magába dönt egy üveg sort. Aztán rögtön utána a másikat. A lé lecsorog bozontos szakállán. „Én aztán férfi vagyok" – törli a kabátujjába a szakállát. „Kinek nem teszik ez?" – szól kérkedően. „Úristen legyen az, aki belém akar kötni" – mondja, de ő maga keresi, hogy kibe köthet bele. „Mert különben beleverem az orrát a segge lyukába" – kiabálja röhögve, miközben a nézőket fürkészi. A Kocsmáros egyre nagyobb zavarral figyeli őt.

Ekkor az Ezreddobos meglátja az oldalt gubbasztó Woyzecket. „Igyál, fickó!" – lép oda hozzá, és a kezébe nyom egy üveg sört. „Bárcsak csupa snapsz volna az egész világ" – teszi hozzá kapatosan. Woyzeck elveszi a sört, de feláll, elfordul az Ezreddobostól, majd az asztalra rakja az üveget. „Igyál, fickó" – mondja neki a másik nyomatékosabban, és Woyzeck arcába löttyint a saját söréből. Woyzeck nem reagál, megtörli az arcát, majd lehajtott fejjel az asztalnak támaszkodik. Aztán fütyülni kezd. Az Ezreddobos vigyorogva közelebb lép: „Hé, te kófic, kihúzzam a nyelvedet a torkodból és a nyakad köré tekerjem?" – fenyegeti a másikat, miközben a karját a nyakára fonja. Durván meg is ragadja Woyzecket, az asztalra löki, némi birkózás után lenyomja az asztal lapjára, ráfekszik, majd kéjesen, dühöngve rálocsolja az egész üveg sört, amit a kezében tartott. Rajta is elköveti azt az erőszakot, amit Marie-n már megtett. Az erős férfi kíméletlenül megalázza, földbe döngöli, minden önbecsülésétől megfosztja a gyengébbet. Ha valamit meg akar őrizni belőle, Woyzecknek most már tényleg cselekednie kell. De az Ezreddobossal szemben tehetetlen.

Woyzeck vergődik, szabadulni akar. Majd amikor enged a másik szorítása, csapzottan, tetőtől talpig csatakosan feltápászkodik, próbálja legalább az arcáról letörölni a sört. A másik ott vigyorog az asztal végén: „most aztán fütyülhet nekem hupikéken". És miközben az Ezreddobos énekelve távozik, valaki megszólal a közönség soraiból: „Ez is megkapta a magáét!". Mintha erre válaszolna az arcát törölgető Woyzeck: „Várjuk ki a sorját!"

„Jutányosan kaphatja a halálát"

Közben megszólal a fekete kabátot és kalapot viselő Kocsmáros is – mintha ismét az előadást indító Kikiáltót hallanánk: „Régi világ, csuda világ, tessék, tessék!" És a kezében lévő kendővel, amellyel az imént még a kocsmaasztalt tisztogatta, letörli a terem egyik végében függő képet. Ezzel nemcsak a tér változik át kocsmából szatócsbolttá, hanem a Kocsmáros is zsidó boltossá alakul.

„Nagyon drága az a kis pisztoly" – nézegeti Woyzeck a képkeretbe függesztett fegyvert. „Mi lesz, kell, nem kell?" – reagál a boltos, éppúgy, ahogy Marie-hoz is szólt, amikor a történet elején a nő a fülbevalókat vásárolta. Ugyanott vagyunk, mint ahol kezdődött minden. Mindezt vizuális jelzéssel is megerősíti az előadás. A szatócsbolt falán (a terem egyik végében) furcsa installáció látható. A falat fedő mintás drapéria előtt lóg a képkeret, benne láncokkal összefogva fura tárgyak: többek között egy lábatlan, félkarú baba, egy pala-

15 A darab is a Kocsma feliratú jelenettel folytatódik.

Fodor Tamás | Fotó: archív

csintasütő meg egy pisztoly. Itt függött a fülbevaló is, innen akasztotta le Marie, amikor megvásárolta. És innen veszi el majd a kést is a zsidó boltos, amikor eladja Woyzecknek.

A Stúdió „K" előadásában – amely egyszerű, mindennapi tárgyakat használ sokértelmű jelentéssel – feltűnik ez a sajátos kompozíció, amely ráadásul a térben is kitüntetett helyet foglal el: a terem egyik végét zárja le, talán egy groteszk oltárképre utal. Ezt a képzetet erősítette egy korábbi jelenet, amikor a kép előtt egy asztal (oltár) állt. A második részben ez az asztal kerül a játék középpontjába, ezen „erőszakolta" meg Woyzecket az imént az Ezreddobos, de ezen feküdt akkor is, amikor az orvos vizsgálta. Mintha a halál, a pusztulás groteszk, profán oltárképe lenne ez a különös kompozíció a falon, ahonnan önkéntelenül is a romlást hívják magukra a főszereplők. Ezt teszi Marie, amikor leakasztja a fülbevalót, és Woyzeck is, amikor most megvásárolja innen a kést.

„Mit kóstál?" – kérdezi a zsebeit kutatva Woyzeck. A boltos kiveszi a keretből a pengét, és fenyegetően meglengeti a magasban: „ez akár a borotva!" Mint egy nyitott borotva – jut eszünkbe, hogy mit mondott a Kapitány Woyzeckről. És most önkéntelenül a boltos is ezt az azonosítást erősíti: Woyzeck maga a borotvaéles penge, vagy legalábbis – a boltos sugallata szerint – azzá kell válnia, ha azonos akar maradni önmagával. És ennek szellemében suttogva, már-már bizalmasan kérdezi: „A nyakát akarja elvágni vele?" (Ha a kép a romlás oltára, akkor a boltos a Halál hírnöke vagy talán maga a Halál, akivel valójában meg kellene küzdenie Woyzeck-Vitéz Lászlónak, és nem segítségért fordulni hozzá, tanácsot fogadnia tőle. Mert ha igen, akkor fejet hajt annak, ahogy a világ tekint rá.) A boltos válaszára Woyzeck szégyenlősen el is menne, de a másik megállítja: „Na, mi az? Én is adok olyan olcsón, mint akárki..." Majd rábeszélő hangon hozzáteszi: „Jutányosan kaphatja a halálát, de ingyen mégse." Aztán odadobja a kést az asztalra: „Nem bánom, legyen neki

olcsó a halála." Woyzeck lassan odalép az asztalhoz, felveszi, megnézi a kést, elég éles-e. És amikor úgy találja, hogy igen, kifizeti a két krajcárt, amit a boltos kér érte.

Végső számvetés

A Stúdió „K" előadása világossá teszi a stációkat, amit Woyzeck végigjár. A Marie-nál talált menedék szétpattanása után a bizonyosságkeresés fázisai következtek, amely belső küzdelemmé alakult, majd újabb külső hatások (megalázások) űzték tovább a cselekvéskényszerbe. Most már kezében a kés, tényleg olyan lett, „mint egy nyitott borotva", de az is valószínűvé vált, hogy az első pillanatban (a Kapitány által) megfogalmazott veszélyességét nem azok ellen fogja fordítani, akik alávetettségét, szabadságfosztottságát okozzák (kihasználják), hanem Marie ellen, így lényegében saját maga ellen. Míg Woyzecket szinte belülről követtük az előadásban, Marie kikerült a látókörünkből (mi, nézők is idegenként kezdtünk rátekinteni). A most (hosszú idő elteltével újra) következő szimultán jelenet azt mutatja meg, hogy a két főszereplő a külön utakon járva hova jutott. (A darab két egymást követő jelenete zajlik párhuzamosan, az egyik Marie kamrájában, a másik a kaszárnyában játszódik.)

Woyzeck a késsel a kezében odamegy a ládájához, kiborítja, a széthulló tárgyak közül felvesz egy kendőt, amivel megtörli az arcát. Közben halljuk Marie hangját: „És hazugság nem találtatott az ő szájában..." A közönség sorai mögül lép ki, a fehér ruhás Bolond (Oszkay Csaba) jön előtte egy gyertyával. Közben Woyzeck a ruháit kezdi osztogatni Andresnek: „Ez a mellény nem az egyenruhához való, elviheted." Marie viszont továbbra is a Bibliát idézi. „A farizeusok pedig akkor egy asszonyt vivének hozzá, akit házasságtörésen kaptak vala, és középre állíták azt. Jézus pedig mondá neki: Én nem kárhoztatlak. Menj, és többé ne vétkezzél." Úgy tűnik, míg az egyik leszámol az élettel, szétosztja mindenét, felszámolja önmagát, a másikat lelkiismeret-furdalás gyötri, és mentségeket, megbocsátást keres a vétkére. „Istenem, nem bírom, csak annyit adj, hogy imádkozni tudjak" – kiált fel Marie, miközben Woyzeck a keresztet meg a gyűrűt hagyja a húgára. Ezalatt a Bolond a sarokban kiabál, ahol az Ezreddobos magáévá tette Marie-t.

Közben Woyzeck az édesanyja Bibliájába való szentképet nézegeti. „Ez a gyerek is, mintha tőrrel hasogatnák a szívemet" – mondja csendesebben Marie. „Franz nem jött. Tegnap se, ma se" – sóhajt hozzá. Közben Woyzeck befejezi a leltárt, s végül önmagához érkezik el: „Friedrich Johann Franz Woyzeck lövész, 2. ezred, 2. zászlóalj, 4. század: született július 20-án gyümölcsoltókor – Ma tehát harmincéves, hét hónapos és tizenkét napos vagyok." A terem másik végében pedig Marie szól: „Megváltó! Megváltó! Hogy megmosnám a lábaid illatos kenettel."

Ekkor éles csengő szólal meg – mintha előadásra hívna. És valóban, a terem végében lévő függönynél – ahol betódultak a terembe a nézők – ismét bábjáték kezdődik, hasonlóképp, mint az előadás kezdetén. De most itt ez is a számvetés része. Most is kifelé játszik a bábos (Németh Ilona), csakhogy így a benti nézők hátulról, a paraván mögül látják a játékot. A nézők most bentről, a történet sűrűjéből – egy sors alakulásának tapintható közelségéből – tekinthetnek visszafelé, az előadás kezdetére, amikor még kívülállók lehettek. Kintről nézve bábjátéknak (vagy pusztán csak művészetnek) tűnhet az, ami bentről kiteljesedő sorsnak, feltartóztathatatlan végzetnek.

A bábjátékban két rúdon mozgatott négy lány énekel: „Gyertyaszentelőn ragyog a nap / Most szökik a búza virágba / Kimentek párosával / A zendülő határba". (A Gyertyaszentelőre való utalás ugyanúgy Jézus keresését jelenti, mint amivel Marie is zárta az előző jelenetet. Ugyanakkor a „zendülő határba" induló párok Woyzeck és Marie történetének beteljesedését is előre vetítik.) A darabbeli utcai gyerekekből az előadásban szintén a bábjáték szereplői lesznek, s ők vékony hangon előbb a bábjátékbeli Marie-t kérik, hogy énekeljen, de amikor az nem hajlandó erre, akkor a nagymamát kérlelik, hogy meséljen. Az rá is kezd a meséjére.

„Volt egyszer, hol nem volt, volt egy szegény gyerek, nem volt annak se apja, se anyja, mind meghaltak, nem volt annak senkije a világon. Mind meghaltak, ő meg útnak indult s kereste őket éjjel-nappal. És mert a földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe, s a hold olyan barátságosan pislogott le rá. És ahogy odaért végre a holdhoz, hát látja, tisztára reves fa az egész. S akkor tovább ment a naphoz, s ahogy odaér, látja, hogy nem más, csak egy elhervadt napraforgóvirág. Aztán ahogy a csillagokhoz ért, csupa arany legyecske volt odatűzdelve, mintha a tövisszúró gébics tűzdelte volna őket a rekettyebokorhoz. És amikor újra vissza akart volna menni a földre, a föld se volt már más, csak egy fölfordult fazék. Akkor aztán igazán egyes egyedül volt, és leült és elkezdett keservesen sírni, és még most is ott ül és még most is egyes-egyedül van."

Fodor Tamás, Németh Ilona | Fotó: archív

Az előadást indító bábjáték egy modern kori moralitásként előlegezte a későbbi történetet, a második bábjáték már ennek lezárását, a számvetés végeredményét közli. Ebben az értelemben tehát összecseng az iménti jelenettel, amelyben Woyzeck a ládájának tartalmát vette számba, rendelkezett róla, és végeredményben saját magával vetett számot.

A bábjátékban megjelenő számvetés viszont elsősorban Marie-ra vonatkozik. Ezt megerősíti a rendezés azzal, hogy a vödörrel vízért induló nő megáll a bábelőadásnál, sőt annyira közel helyezkedik el hozzá, hogy a bábjátékos sorra a kezébe adja azokat a tárgyakat, amelyek a

mesét követve a bábjátékban sorra átváltoznak (holdból reves fává, napból elhervadt napraforgóvirággá, földből fölborult fazékká). A játékban ezeknek a tárgyaknak két oldaluk van, egyszerű megfordításuk által jön létre a metamorfózisuk. Ugyanakkor ez a gesztus hangsúlyt ad annak, hogy a közönség most hátulról, a paraván mögül látja a bábozást, azaz abba a pozícióba helyezi az előadás őket, hogy a dolgok mögé is képesek pillantani. A mesét épp fordítva követve, előbb visszájukról, aztán színükről látják a dolgokat. Előbb látják a halott, kihűlt mindenség jelzéseit, aztán fordított képüket, amikor még létezett az élet illúziója. Marie zavartan, meg-megriadva veszi át a kezébe adott tárgyakat, nézegeti őket. Ez nemcsak a magányát, árvaságát erősíti fel – amiről a mese szól –, hanem a létet betöltő hiányt, ürességet égi-földi szintre is helyezi.

A gyilkosság

„Marie" – szólítja meg őt a közönség háta mögül Woyzeck. „Mi az?" – szól vissza a nő, és az emberek sűrűjében keresik egymás tekintetét. „Mehetnénk, ideje" – szól a terem másik végéből a férfi. A nézők lassan széthúzódnak, szabad sáv nyílik kettejük között. Így állnak tétován egymással szemben. „Hová?" – kérdezi Marie. „Hát tudom én?" – válaszolja Woyzeck.[16]

Marie lassan elindul a vízzel telt vödörrel Woyzeck felé, de az utolsó lépéseket már oldalra teszi meg, mintha el akarna surranni a férfi háta mögött. „Mennem kell már vacsorát csinálni" – mondja kissé hajlottan. De Woyzeck utána lép. „Csak nem járod sebesre a lábod" – mondja, és kiveszi a kezéből a vödröt, kézen fogja, majd elkezdi vezetni. Mindketten lehajtott fejjel, kissé megszeppenve járnak, de Woyzeck valamivel határozottabb. A terem végében leteszi a földre a vödröt, megáll Marie előtt, nézi őt. Marie kissé görnyedten áll, nem néz a férfira. Sokáig tart ez a pillanat. Aztán Marie hirtelen felkapja a vödröt, „na arrafelé a város, sötét van" – mondja, és gyorsan elindul visszafelé.

Woyzeck utána szól: „Tudod-e mennyi ideje, Marie?" A nő megáll, Woyzeck felé fordul, leteszi a vödröt, és határozottan szembefordul a férfival, sőt némileg kihívó is a tekintete, amikor közös időszámításuk kezdetét határozza meg. „Pünkösdkor lesz két éve" – válaszolja. „Hát azt tudod-e, hogy meddig tart még?" – kérdezi csendesen a másik. Erre Marie megérti, hogy már a végről van szó, nem a kezdetről. Megijed, felkapja a vödröt, elszaladna. De Woyzeck megfogja a karját. Két csuklójánál tartja, és húzza maga felé. „Fázol, Marie? Pedig milyen meleg vagy" – mondja neki, és egyre közelebb hajol hozzá. „Milyen forró szád van! Forró, forró ringyó a leheleted!" Marie lehajtott fejjel hallgatja ezt, megadja magát a férfi közelségének. És mereven tűri, hogy Woyzeck az arcán matasson. De a simogatása egyre keményebbé lesz, már-már szinte tépi az arcát. „Ha az ember kihűlt, nem fázik többé. A harmattól már nem fogsz fázni" – mondja Marie-nak, majd kérdően ránéz. „Mit beszélsz?" – suttogja Marie. „Semmit" – válaszolja Woyzeck, és elengedi a nőt, de a zsebében matat, a kést keresi.

Marie valószínűleg mégis megértette Woyzeck iménti szavait, mert a távolba tekintve így szól: „Milyen véresen kel a hold." A férfi is elnéz, „mint egy véres penge" – válaszolja.

16 Ezek a mondatok még az utcán játszódó 21. jelenet végén szerepelnek, amelyet az előadás bábjátékká alakított. Ezután folyamatosan következik a 22. jelenet, melynek helyszíne a darabban az erdőszél a tóparton.

Székely B. Miklós | Fotó: archív

És hosszan néz a távolba. Az a két mondat, amely korábban a rettenetes világgal szemben az összetartozásuk jelzése volt, most a szétválásuk, így a végzetük beteljesedésének jele lesz. Woyzeck lassan Marie felé fordul, közben előveszi a zsebéből a pengét. Marie meglátja, hátrálni kezd. „Franz" – kiáltja, de a férfi az asztal végénél többször is megszúrja, majd ellép tőle. Marie lassan dől el, kezéből kiesik a vödör, szétfolyik belőle a víz – éppígy ömlött a földre a lavórból akkor is, amikor az Ezreddobos kezdett ki vele –, aztán belezuhan a tócsa közepébe. Hosszú, kínos sikítás, elnyújtott nyögés szakad ki belőle, miközben lassan összerándul a teste, rángatóznak a végtagjai. „Nem bírsz meghalni" – jön vissza Franz. És újra szúr, de most már ráfekszik a vergődő testre. Olyan, mintha megerőszakolná őt.

Majd lassan, lihegve tápászkodik fel a már mozdulatlan testről. Egyetlen határozott mozdulattal lehúzza a nő nedves szoknyáját, amely felgyűrődött a combján. Aztán felemeli a testet, a vállára veszi, és keresni kezdi, hogy felgyűrődött a combján. Aztán felemeli a testet, a vállára veszi, és keresni kezdi, hogy hová rejthetné. Először ki akar menni vele a térből, indul a függöny felé, „de a Doktor (vagy a csoportvezető?) fenyegetően eléáll, és összehúzza a kifelé vezető függönynyílást. Innen a halott sem jut ki." (Dévényi 170.) Ezután a sarokba rakja Marie testét, ahol az Ezreddobossal való szeretkezése zajlott. De tétován áll előtte, nem tud megfordulni, elmenni. Újból odamegy hozzá, most a hónalja alatt fogva húzza végig a földön, át a terem végébe, oda, ahol a szatócsbolt furcsa installációja, a „pusztulás oltára" függ a falon. Lefekteti elé, ruhákat hány rá, furcsa ravatalt készít számára. Mellé kuporodik, még igazít a ruhákon, s közben azt mondja: „vége, vége van". Szipákol zavartan, majd felsandít a nézőkre, keresi a tekinteteket. Aztán feláll, zavartan áll a nézők előtt, majd ismét rájuk sandít, és azt mondja: „Táncoljatok csak tovább. Izzadjatok." Majd az asztalhoz lép. „Büdösödjetek!" – kiáltja.

„Bámuljátok önmagatokat!"

Az utóbbi mondatok már a darab következő, 23. jelenetéből valók, mely ismét a kocsmában játszódik. Woyzeck az asztalt tisztogatja, miközben furcsa, kántáló hangon énekel. „Lányom, lányom, mi a bajod, / A fejedbe mit nem vettél, / Mindenféle furmányosok / S kocsisok közt keveredtél." Még a nő bűne, „forró, ringyó lehelete" járhat a fejében. Ezért is szólítja magához Käthe-et. A lány odaül mellé az asztalra. „Hű de melegem van" – kezdi gombolgatni az ingét Woyzeck, de amikor a lányra sandít, valójában már a történtekkel vet számot: „így van ez már, az egyiket elviszi, a másikat futni hagyja az ördög". (Vajon nem magára gondol-e?) Látja, hogy a lány vágyakozva nézi őt. „De forró vagy, Käthe" – mondja neki, és vadul megcsókolja. De nemsokára ellöki: „Te is kihűlsz majd. Légy okos!"

Aztán azt kérdezi a lánytól, hogy tud-e énekelni. S miközben a lány egy dalt dúdol, Woyzeck feltörli a földről a kiömlött vizet (éppúgy, ahogy Marie is próbálta eltüntetni a bűn jelét, feltörölni az az Ezreddobos látogatásakor kiloccsant vizet). „Hosszú szoknya, hegyes lábravaló / Szolgálólánynak nem való" – szól a dal (visszautalva, vitatkozva Marie történet eleji gesztusával, hogy ő is ér annyit, mint a „nagy dámák"). Woyzeck a dal szövegére reagálva azt mondja Käthe-nek, hogy „hagyd a lábravalót, a pokolba mezítláb is elérünk". (De hát már itt a Pokol.) Ezzel mintha azt mondaná, hogy számára sincs menekvés. Ezért is teszi hozzá: „nem kellett volna összevéreznem magam".

Ekkor a közönség soraiból szólal meg egy hang: „mutasd csak, mi van a kezedben?" „Nekem?" – kérdez vissza Woyzeck, mire több hang is megszólal: „az vér". „Biztos megvágtam magam itt a jobb kezemen" – magyarázza Woyzeck még mindig a víz törlése közben. „Akkor hogy kerül a vér a könyöködre?" – kérdeznek vissza a többiek. „Odatöröltem" – mondja, de nem hisznek neki: „a jobb kezedet a jobb könyöködhöz? Ügyes fiú vagy!"

A hangokból egyre inkább gyanúsítás hallatszik ki: „Akkor az óriás azt mondta: emberszagot érzek" – mondja valaki ironikusan a közönség soraiból. „Emberszagot érzek" – visszhangozza valaki más. „Máris bűzlik" – teszi hozzá határozottabban egy harmadik. „A fenébe" – reagál Woyzeck alig észrevehetően megvonva a vállát. Közben befejezi a padló törlését, körbenéz, majd lassan emelkedik fel, úgy válaszol: „Mit akartok? Mi közötök hozzá?"– kérdezi halkan. Majd megint lehajtja a fejét: „Azt hiszitek, valakit eltettem láb alól?" – de ez inkább hat beismerésnek, mint tiltakozásnak. Amikor ismét felpillant, nem egyenesedik ki: „Hát mi vagyok én?" – kérdezi, de a választ ő maga adja meg suttogva: „gyilkos". Megáll egy pillanatra, majd közvetlenül a közönséghez beszél: „Mit tátjátok a szátok? Bámuljátok önmagatokat!" Ez nemcsak a közös felelősségről beszél (amit az előadásról írva a legtöbb kritika kiemel), hanem arról is, hogy a nézők önnön maguk tükörképét láthatják Woyzeckben.

„Egy végállapot véres bohóca"

Szinte észrevétlenül vált át az előadás a darab 24. jelenetére, amely a tónál játszódik. „A kés? Hol a kés?" – jut eszébe Woyzecknek nemcsak a gyilkos fegyver, hanem Marie is. Közben visszamegy a ruhákkal letakart holttesthez, és terem végén függő installáció, a „pusztulás oltára" előtt beszél továbbra is a nézőket fürkészve. „Mit hallok? Valami moccan. Csöndes. Minden csöndes." És amikor Marie-hoz szól, akkor is inkább befelé beszél.

„Miért vagy olyan fakó Marie? Miféle vörös zsinór az ott a nyakadon? Kinél szolgáltad meg a bűneiddel a nyakravalódat?"

Közben felveszi a terem közepén heverő kést. Odamegy ismét a nézőkhöz, és közvetlenül a közönséghez beszél, mintha segítséget várna a kés elrejtéséhez. „Elmerül a sötét vízben, mint a kő. Nem jó" – mondja, és átmegy a túloldalra, a nézők másik csoportjához. „Ha fürdenek benne vagy nyáron, ha kagylót szednek, megtalálják. Megeszi a rozsda. Ki ismerne rá?" – mondja nekik. Majd amikor egyik nézőtől sem kap határozott reakciót, ismét magába fordul: „Véres vagyok – mondja. – Meg kell mosakodnom. Itt is egy folt." És közben leguggol Marie ruhákkal befedett teste mellé.

Eddig a 24. jelenetben szereplő szövegrészek hangoztak el – erősen meghúzva. Ez az eljárás korábban is jellemezte az előadást: a szereplők megszólalásai a töredékes darabban még inkább töredékszerűvé váltak, a kifejtéseket, részletezéseket, variációkat rendre elhagyta az előadás szövegváltozata. Most azonban egy olyan mondatot is betoldottak az alkotók, amely a gyanú születésének pillanatára, és annak eldönthetetlenségére utal vissza. „Igen, a nem, a nem" – mondja Woyzeck. De belső változásának egyértelmű jele, hogy korábban kétszer szerepelt az igen, és egyszer a nem, most pedig épp fordítva. Úgy tűnik, hogy a bizonyosságkeresést követő cselekvés nem megerősítette Woyzecket, hanem éppen hogy elbizonytalanította. Talán mert nem az emberi kapcsolatokban kellett volna igazságot szolgáltatnia (megtorolni a megcsalást), hanem a világ rendjéről kellett volna bizonyosságot szereznie. Így azonban nem sikerült helyretolnia a kizökkent időt. Nem válhatott tragikus hőssé, mert csak azt a végzetet teljesítette be, amit mások róttak rá. Végül az lett, aminek eredetileg is látszott: egy mások mozgatta bábu. Egy mélység fölé hajoló, a szakadék szélén táncoló, de közben a sorsát vesztő ember.

Az előadás záróképe ennek bizonyossága. Két férfit látunk a tér két végében. Woyzeck Marie mellett gubbaszt, Andres egyedül a terem másik végében, ott, ahol a gyilkosság (és korábban az Ezreddobos és Marie szeretkezése) történt, és mindketten répát faragnak, hámoznak (Woyzeck a gyilkos késsel). A darabban Woyzeck a kést elrejteni akarván belemegy a tóba, majd később emberek érkeznek oda, akik olyan hangokat hallanak a tó felől, mintha egy ember haldokolna. Az előadásban nincs jele, hogy Woyzeck a tóba fulladna, de a tóhoz érkező emberek által elmondottakból néhány fontos, enigmatikus mondatot kiemel az előadás, amit Woyzeck és Andres mond el – mintegy záró számadásként a világ egész állapotáról.

Woyzeck a késsel lekapart répát rágcsálja, hasonlóképp tesz Andres is. Olyanok ők, mint Beckett világvégi figurái a *Godot*-ban, akik hasonlóképp répát rágnak, miközben az Apokalipszis utáni világot átjáró ürességről beszélgetnek. „Minden olyan párás, csupa köd. Szürkeség" – mondja Woyzeck. „És zúgnak a bogarak, mintha a harangok repedeznének" – reagál Andres. A metaforák szintjén tehát megszólalnak az előadás végén a harangok, de falsul, megtörten. Andres szavai egyrészt visszautalnak a Woyzeck által korában mindvégig érzékelt természetmélyi hangokra, ugyanakkor az égben, az isteniben, a transzcendensben fokozatosan felismert hasadásra, hiányra, ürességre is. „Ez túl érthető" – szól Woyzeck, hisz minden, ami vele történt, ebből következett „Túl hangos" – mondja Andres, akit talán már nyugtalanítanak azok a zajok, amelyeket Woyzeck az első pillanattól érzékelt, s amelyeket meg akart osztani vele, de amit akkor ő még nem hallott. Ám itt Andres már nemcsak tanú, hanem hasonlóképp sorstárs is. De már elválasztja őket a tér.

Először Oszkay Bolondja rágott répát abban a jelenetben, amikor Marie imádkozni próbált. Ez is azt erősíti, akárcsak a becketti asszociáció, hogy a záróképben Woyzecket magányos, világvégi bohócnak lássuk. „Egy végállapot véres bohócá"-nak.[17]

Források:

Balassa Péter: *„Mint egy nyitott borotva…". Georg Büchner Woyzeck-töredékéről és a szegények antropológiájáról.* In: Balassa Péter: A másik színház. Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 310 o. 79-122. o. (A tanulmány első változata megjelent Dévényi 199–254.)

Büchner, Georg: *Danton halála. Válogatott írások.* Szerkesztette, az előszót, a jegyzeteket írta: Walkó György. Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955. 190 o.

Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981. 1–198. o.

Koltai Tamás: Woyzeck testközelben. *Élet és Irodalom* 1978. február 11.

Tordai Zádor: Woyzeck, 1978. In Tordai Zádor: *Megértő módban.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1984. 436 o. 87–140.

Varjas Endre színházi jegyzete a Kossuth rádió *168 óra* című műsorának 1978. február 18-i adásában. Leirata az OSZMI cikkarchívumában.

Woyzeck. Fekete-fehér film. Rendező: Szirtes András. Balázs Béla Stúdió–Magyar Televízió KISZ Filmstúdió, 1979. 77 perc.

17 „Amennyiben Woyzeck egy végállapot véres bohóca, annyiban eleven bohócnak öltözött bábu is, akit dróton rángatnak." (Balassa 110.)

EGY KORSZAKOS ELŐADÁS HATÁSA

A Woyzeckről készült filmfelvételen az is látható, ahogy a közönség távozik az előadásról. Többnyire zavar, tétova szomorúság, csendes megrendültség látható az arcokon. Vajon mit vittek magukkal az előadásról az akkori nézők? Hogyan hatott a Stúdió „K" bemutatója? Mit emelt ki a korabeli kritika belőle? És milyen hely jutott neki az akkori színházi életben?

„A Stúdió K előadása úgy ér véget, hogy a kivonuló közönségnek nincsen módja tapsolni" – hangzik el az egyik kritikában. „Példás művészi alázatról vall ez a megoldás – teszi hozzá a kritikus. – A kitűnő együttes alárendeli a sikert az igazságnak, amelyet – úgy látszik – mindennél fontosabbnak tart. Azt hiszem, úgy gondolják, hogy a közönségnek egy gyilkosság után nincs mit ünnepelnie. Helyesebb, ha magába száll és eltöpreng a történteken." (Varjas)

A közönség körében lejátszódó gyilkosság volt a Stúdió „K" *Woyzeck*jének legmegrázóbb mozzanata, hisz a legtöbb kritika felidézi ezt (rendre más akciókkal összekapcsolva). „Tocsogunk Marie kiömlött mosóvizében, meglöknek bennünket, visszalökjük a szereplőket, mellettünk folyik Marie megerőszakolása, és lábunknál vágja Marie-ba szinte teljes élethűséggel kését Woyzeck, miközben ömlik az asszonyra a vödör víz, vizes vörös ruhája úgy tapad testére, mintha vérben fürödne" – írja Nánay István. Ez a testközeli játék szerinte is a hitelességet erősíti: „Mellettünk, előttünk történik mindaz, ami a szereplőkkel megesik, méghozzá a cselekedetek a maguk valóságában vagy csaknem úgy játszódnak le". (Nánay)

„Nincs rivalda játszó és néző között. Nincs rivalda játék és valóság között" – írja Molnár Gál Péter, és ő is úgy látja, hogy a közvetlen fizikai, érzéki benyomások erősítik az előadás igazságtartalmát. Ezt tovább fokozza az a közösségérzet, ami nézők és játszók között alakul ki: „Hozzánk érnek, hozzájuk érünk. Nem mondható ki pontosan, ki mondja ki a gondolatokat. A játszók vagy a nézők?" (M. G. P.) Ugyanerre utal Nánay István: „Egymásra van utalva így néző és színész, az előadást együtt hozzák létre."[1] „Itt mindannyian egymás függvényei vagyunk, nézők és játszók" – jelenti ki Koltai Tamás is. („Woyzeck ki van szolgáltatva a Kapitánynak és az Ezreddobosnak. És mindhárman – a többi színésszel együtt – a mi könyörtelenül leleplező jelenlétünknek. Mi pedig őnekik, mert belerántanak valamibe, amiből menekülnénk." – Koltai)

1 „Azok a szereplők, akik több szerepet is játszanak vagy csak időnként kapcsolódnak a játékba, mintegy nézőként vegyülve el a tömegben, ugyanúgy élnek együtt a többi szereplővel, mintha aktív játékban lennének. Nincs lazítás, nincs kikapcsolás ebben a játékban, ezért a nézők a passzív szereplők által is be vannak kerítve, azaz a néző sem lazíthat" – teszi hozzá.

A létezés brutalitása

„Természetesen ebben a közegben a színészek sem játszanak szerepet, egész mivoltukban kell élniük figurájukat" – jelenti ki Nánay István. Egy másik kritika konkrét példát is hoz arra, hogy miképp hat a játszók testközelisége a nézőkre. „Székely Bélának[2], Woyzeck alakítójának egész világos színű a szeme – a reflektorok miatt nem tudom pontosan – talán kék. Olyan közel állok hozzá, hogy látom az összeszűkülő szembogarát. Ha csípőre tenném a kezem, a könyökömmel megérinthetném. Hogyan képes ilyen egyedül lenni az embergyűrű közepén?" – kérdezi Koltai Tamás.

Molnár Gál Péterre is a testközelben zajló játék teszi a legmélyebb hatást: „milyen szemérmetlen művészi hatású a másik tekintetében meglesett vagy átsuhanó vagy kibontakozó gondolat, milyen szemérmetlen intenzíven élő emberek életét közvetlen közelről szemlélni. Szemérmetlensége [kapcsán] nem a mostanában dívó színházi megbotránkozásokra, gyermeteg malackodásokra kell gondolni. A létezés brutalitására. Vagy a gondolkodás vagy az érezni tudás agresszivitására." A kritika egy másik részlete „a játék viszonylatrendszerének alapos kimunkáltsága" mellett „a fojtott belső tüzű előadásmódot" emeli ki, „amivel halkan és szabatosan, keményen és gondolatokkal átitatott szenvedélyességgel bontakozik ki" a történet. (M. G. P.) Egy későbbi kritika „a hallatlanul természetes játék"-ot emeli ki az előadás összetevői közül („a polifonikus megszólaltatás, a hosszú csöndek, a szokatlanul csöndes hangütés" mellett). (L. L.)

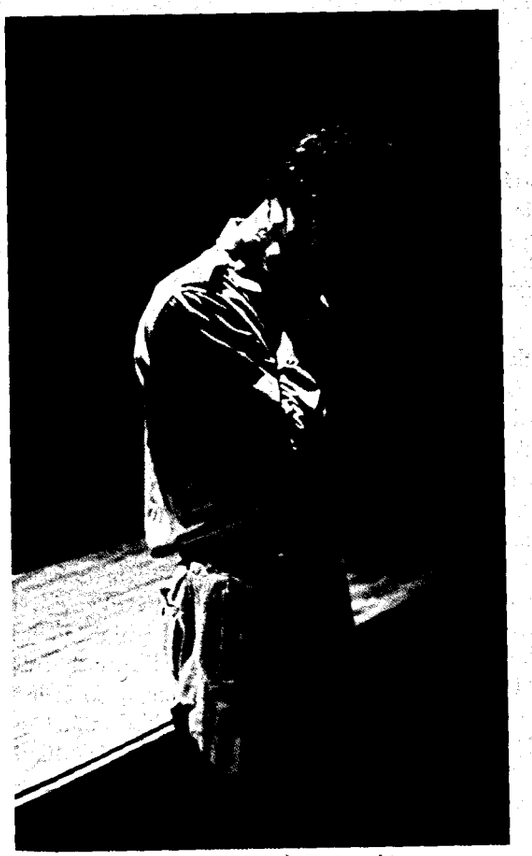
Egyes színészi alakításokra is kitérnek a korabeli kritikák. Elsősorban Székely B. Miklós Woyzeckjéről írnak, amely, úgy tűnik, revelációként hatott. „A színikritikai zsargon mit sem ér itt, hiszen nem eljátssza, megéli" a címszerepet – jelenti ki róla Molnár Gál Péter. Nyilván rá érvényes leginkább Nánay korábban idézett kijelentése, hogy a színészeknek „egész mivoltukban kell élniük figurájukat". – „Tekintetében nem lobog színházi szenvedélyek regényes láza. Csak a megalázottság és a megnyomorítottság szégyene. Egy osztály megalázottsága látszik itt, nem egy különös, gyilkosságba hajszolt fickóé." (M. G. P.) Dévényi Éva a *Woyzeck* születéséről és a színészi szerepformálásokról szóló könyve Székely B. játékának eszköztelenségét emeli ki. „Pontosabban eszközei nem látványosak, hanem belülről jövők. (91. o.) Ezzel egybecsengően egy újabb kritika a koncentrációt emeli ki a címszereplő megformálásából. „Egyetlen pontra figyel. Befelé. Nem láttam még színházban ilyen hitelesen ábrázolni a belső feszültséget" – írja Koltai Tamás.

Hasonlóképp látja Székely B. Woyzeckjét egy harmadik kritikus is: „Lefojtott énje a döntő pillanatokban mindig késlekedve reagál, de nem butaságból, hanem azért, mert egy-egy gyanúja vagy felismerése után minden erejét indulatainak elrejtésére kell fordítania" – írja Eörsi István. Példaként felidézi azt a jelenetet, amelyben „Woyzeck mozdulatlan arccal, a rá oly jellemző, zárkózott modorban tisztálkodik, és közben fortyog és bugyog benne a rémes gyanú", hiszen előtte észrevette Marie kezében a fülbevalókat. Ez a lefojtott feszültség fogalmazódik meg az „igen visszafogottan és nyugodt hangsúllyal mondott megállapításban": „Én még sose találtam így kettőt egyszerre". Eörsi szerint hasonló késlekedés működik a gyilkosság jelenetében is: „Woyzeck-Székely kirohan a színről, Marie egyedül vergődik a földön, míg a férfi vissza nem rohan, és csak akkor hangzik el a kérdés: »Nem bírsz meghalni? így! Így ni!« És újra beledöf, és közben ráfekszik, összegubancolódik vele. A visszajövetellel a tett megfontolt és végérvényes formát ölt. A rendező és a színész nagyon büchneresen járt el, amikor a kínálkozó önvádas vagy sirató jellegű gesztusok helyett ezt a végsőkig eltökélt, civilizáció alatti igazságtételt hangsúlyozták."

2 A korabeli kritikákban még ebben a formában szerepel Székely B. Miklós neve.

3 Utalás Sztanyiszlavszij egyik alapfogalmára. „Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a színész teljesen elfeledkezhet a közönség jelenlétéről, csupán arról van szó, hogy a nézősereg ne hasson rá nyomasztólag, ne fossza meg az alkotáshoz szükséges közvetlenségről. Ez utóbbit a színész csak figyelme irányításával érheti el. A megfelelő rutinnal rendelkező színész kedve szerint korlátozhatja figyelmének körét, … szükség esetén ezt a kört teljesen leszűkítheti, s elérkezhet ahhoz az állapothoz, amit *nyilvános egyedüllét*nek nevezhetnénk." K. Sz. Sztanyiszlavszij: *A színész és a rendező művészete* (részletek). Szekeres Zsuzsa fordítása. In *A színésznevelés breviáriuma*. Múzsák Közművelődési Kiadó [1986] 57–69. o. 58.

„Az élet ma is olyan, hogy »ki kell bírni«. Az állandó feszültségbe beleroppanna az ember – írja a szerep születéséről készült naplójában Székely B. Miklós. – Izgat egy olyan mozgása a figurának – rám is jellemző –, hogy amilyen mértékben szorul a hurok körülötte, úgy veszti el fokozatosan látható fizikai energiáit, egyre lassúbb, reakcióképtelenebb lesz, csak szemei vibrálnak és az erek a halántékán. A gyilkosságnál már szinte teljesen béna, nem is öl, gyilkosság történik." (Dévényi 88.)



Székely B. Miklós | Fotó: archív

Székely B. játékának kulcsaként a hétköznapiságot és a lazaságot találta meg. „Meg kell találnom Woyzeck hétköznapiságának titkát – írta szerepnaplójában. – Ehhez a Büchner-adaptációhoz nélkülözhetetlen valamiféle esztétikai szférába emelt hétköznapiság. Ez nem egyszerűen darabosság, nyerssség, életből ellesettség, hanem valami egészen más. Gesztusokból, méghozzá az ő–én gesztusvilágainkból kell összegyúrni." Naplója szerint ehhez kulcsot az jelentette, amikor „megszületett a figurának – nekem valamiféle »soha nem ismert« lazasága, amelyben sokkal életszerűbbnek tűnnek az elemi indulatok. Ez a lazaság, ma úgy érzem, azért is izgalmas a *Woyzeck* kapcsán, mert ellentétes az olvasati képpel is." Székely B. konkrét helyzetet is felidéz arra, hogy mit jelent ez a „lazaság". „Azt mondom: Andres! Felnéz. Látja, hogy én vagyok, dolgozik

tovább. No! – mondja fel se nézve. Hosszú ideig csend van, majd erre a csendre rámnéz. – Szép idő van – mondom, és a lábam »önkéntelenül« (ez a szó hiányzott!) mozdul egyet, majd belépek, a több rossz. Innen jön a lazaság. Önkéntelenül!!" (Dévényi 88–89.) Mindennek eredményeként Székely B. játéka „azt a fajta frissességet és természetes magától értetődöttséget" képviseli az előadásban, amit a rendező Fodor Tamás a maga színészi eszményeként fogalmaz meg Dévényi Éva könyvében. (122.) Ugyanakkor ez csak fokozza az alak érdekességét, titokzatosságát. Erről így ír Eörsi István: „Woyzeck alakítója, Székely Béla rögeszmés szívóssággal sugározza nehezen kódolható, de félreérthetetlen jeleit a szakadékból."

Negyvenhárom év távlatából – többszörösen újranézve a *Woyzeck*ről készült filmfelvételt és mindent elolvasva, ami hozzáférhető az előadásról – megállapíthatjuk, hogy Székely B. Miklós alakításának jelentősége mit sem csökkent. A fojtott belső feszültséget elsősorban a jelenlévő nézők élhették át, de az alakítás elementáris egyszerűsége a felvételről is teljesen nyilvánvaló. Ma is kivételesnek számít az a magától értetődő természetesség, ahogy Székely B. Woyzecket játssza. Színész és szerep ritka azonosságát érzékeljük.

Az azonosság változatai

Woyzeck mellett a többi szereplő, már Marie is kevesebb figyelmet kap a kritikákban. Róla például csak ennyit jegyez meg Molnár Gál Péter: „Gaál Erzsébet Marie halálát magas fokú színházi szaktudással demonstrálja." Részletesebben csak Eörsi István ír a női főszereplőről: „Gaál Erzsébet mint Marie, partnerének egyenrangú társa. Ő is szakadékot rejt magában, de lefojtott patológia helyett az ösztönök meleg örömét árasztja. Lámpák gyúlnak benne szakadatlanul, és szabálytalan, szokványos értelemben korántsem szép lényét gyönyörűvé teszi a váratlan sugárzás. Gyerek, vágy, szerelem, összetartozás, szeretkezés, halál-természetközeli, animális létet vállal fel, és példátlan egyszerűséggel, az ösztönök bölcsességével viszi el szerepét a végkifejletig. Természet adta groteszkség, megszépülten is, első pillanattól kezdve tragikummal kecsegtet: minden tettetésre képtelen lénye nem úszhatja meg szárazon ezt a torz férfivilágot, ahol az őszinteség halálos bűn, és ahol a legjobb, mert elnyomott elem, Woyzeck is az őrület határmesgyéjén botorkál. Gaál Erzsébet Marie-ja első pillanattól védtelen: tagad is, hazudik is önvédelemből, ahogy írva áll, de az igazság elemien árad belőle". (Eörsi)

„Gaál Erzsébet Marie-jából az »asszonyi állat« ösztöne süt – írja egy másik kritika. – Megértjük, hogy tizenévesen is úgy tudott ránézni az apjára, hogy az nem mert hozzáérni." Azaz Koltai Tamás a figura képviselte erőt emeli ki Gaál Erzsi játékából. A *Woyzeck*ről készült filmfelvételen is leginkább ez érzékelhető. A társulat legerősebb egyéniségeként vesz részt a játékban[4], megjelenésekor mindig határozott erőtér teremtődik, amely erős vonzásokat és taszításokat sugároz. Úgy tűnik, hogy még akkor is ő irányítja az eseményeket, amikor a történet az ellenkezőjéről beszél (ez Marie-nak Woyzeckkel való viszonyában egyértelmű, de az Ezreddobossal való kapcsolatában is érzékelhető). Gaál Erzsi esetében ezért fölösleges színészi eszközöket keresni, mert az ő esetében is a teljes azonosság a meghatározó, de itt nem a Marie figurájának való természetes megfelelésről van

4 „A *Woyzeck* előtt és alatt a csoport női vezéralakja" – jelenti ki Gaál Erzsiről Dévényi Éva. (142.)

Gaál Erzsébet | Fotó: archív

szó, hanem a történetben betöltött szerepével való teljes azonosságról. Gaál Erzsi színészi jelenlétét a legpontosabban talán így lehetne jellemezni: belerejti magát Marie-ba, hogy teljes erejével jelenhessen meg az egyénisége. Valami ilyesmi olvasható ki Dévényi Éva megfogalmazásából is: „Nem őt [mármint a figurát], hanem magamat élem át, és közben a kezemben-arcomban-testemben benne van egy helyzet adta szerep megmutatásának összes gesztusa." (Dévényi 146.)

A Gaál Erzsi játszotta figura szinte láthatatlanul irányítja az eseményeket, így hát az sok mindent eldönt, hogy közel enged-e magához valakit, vagy éppen eltaszítja őt. Ezért is hat fölösleges magyarázkodásnak minden olyan elemzés, amely Marie viselkedését próbálja megérteni a Stúdió „K" előadásában. Ugyanis az alakot itt elsősorban nem pszichológiai motivációk mozgatják. Ez – a színészi játékon túl – az előadás hatásmechanizmusából is adódik.

Attól a pillanattól kezdve, hogy a nézők átérnek a függöny mögötti belső térbe, és elkezdődik a játék, teljesen nyilvánvaló, hogy ez az előadás róluk kettőjükről szól: Woyzeckről és Marie-ról. De egészen másképp látjuk őket. Woyzecket szinte belülről figyelhetjük, Marie viszont olyan titokként jelenik meg, amit (egyre inkább) jelent a férfi számára. Woyzeck belső útját folyamatosan követjük, Marie-t azonban csak a hangsúlyos emberi pillanatokban látjuk. Míg Woyzeck minden emberi stációja megjelenik az előadásban, Marie-ról eleve csak szakadozott benyomásaink lehetnek. Marie emberi útjának fontos fordulatait (döntéseit, motivációit) nekünk, nézőknek, kell kipótolnunk. Ezek a hiányzó láncszemek teszik titokzatossá a lényét. De Marie-nak valamennyire titoknak kell maradnia, hiszen ha nem így lenne, akkor Woyzeck bizonytalansága, egyre kíméletlenebb bizonyosságkeresése sem lehetne ilyen mélyen átélhető. (Nem véletlen, hogy Marie visel-

kedéséről születnek a legeltérőbb magyarázatok az elemzésekben. Ennyiben határozottan egymásra talált a figura különössége és Gaál Erzsi színészi létezésének sajátossága.)

A két főszereplőről elmondottak azt is jelentik, hogy a Stúdió „K" *Woyzeck*je őket kettejüket emeli ki, számukra adja meg a szereppel való (ilyen vagy olyan) azonosulás lehetőségét, a többiekre viszont más feladatok hárulnak. Ez a szempont egyáltalán nem jelenik meg a korabeli kritikákban, sőt a „mellékszereplőkről" alig esik bennük szó. Például Molnár Gál Péter „a színikritikai zsargon" szerint minden színészről ír egy-egy frappánsnak szánt mondatot. „A több szerepben is megjelenő rendező, Fodor Tamás gyakorlott komédiás. Fazekas István pedig a nyilvános egyedüllét és a folyamatos színészi gondolkodás szép példáját adja. Angelus Iván Ezreddobosa nem vadember, maga is ugyanolyan áldozat, mint Woyzeck. Oszkay Csaba több epizódfigurában hibátlanul valósítja meg a rendezői szándék legfontosabbját, azt ugyanis, hogy elvetve az emelt színházas dikciót, a nézők közé keveredve, mintegy hangot adva gondolatainak, halkan szólaljon meg." (M. G. P.)

Ezeken a szakadozott (és estleges) benyomásokon akkor lehetne túllépni, ha az előadás egészében betöltött szerepük szerint vizsgáljuk a többi szereplőt. Abból a kérdésből kell kiindulni, hogy mi a dolguk az előadás összhatásának megteremtésében. És a színészi alakításokat is aszerint kell megítélni, hogy a szerep által rájuk rótt feladatokat miképp képesek teljesíteni. (Sajnálatos módon általában is hiányzik a színházról szóló írásokból az a szempont, hogy maguk az előadások – a saját színházi jelrendszerük szerint – eltérő funkciókat jelölnek ki a játszók számára, más és más megvalósítandó feladatokat tűznek ki a színészek elé. Az alakítások minősége nemcsak személyes hitelességüktől, erejüktől függ, hanem attól az alapszemponttól is, hogy mennyire szolgálják az előadás egészének összhatását.)

A Stúdió „K" előadásában a Woyzeck és Marie körüli figuráknak elsősorban az a feladatuk, hogy Woyzecket és Marie-t valamilyen módon „helyzetbe hozzák". Ennek a funkciónak a függvényében érdemes jellemezni (és értékelni) a *Woyzeck* „mellékszereplőit". (Ez a szempont Dévényi Éva egyébként úttörő jelentőségű könyvéből is hiányzik. „A színházlélektani esettanulmány" elsősorban a színészi alakítások pszichológiáját kívánja feltárni, de a különféle szerepkörökről, előadáson belüli feladatokról nem vesz tudomást. Ezért sem vezethet igazán átütő eredményekhez[5], miközben számtalan nagyon fontos megfigyelés olvasható benne, amelyeknek nemcsak dokumentum értékük van, hanem a színészi játék természetéről is sokat elárulnak. Dévényi alapkérdése a hitelesség – „hogy lesz a színész hiteltelen játékából hiteles játék" (16.) –, amihez kimondva, kimondatlanul az azonosság problémáját társítja.[6] Ennek azonban – ha eltérő módon is, az előadás természetéből fakadóan is – csak Székely B. Miklós és Gaál Erzsi játéka felelhet meg. És a színészi erő sem csak az azonossággal teremthető meg.[7])

5 „A színészi alkotást mint komplex egészet sem megfogni, sem rögzíteni, se leírni nem tudtam. Úgy érzem, a művészi alkotás lényege és teljessége megfoghatatlan és nem rögzíthető papíron" – jelenti ki Dévényi Éva. (26.) Majd hozzá teszi: „Azt tudtam követni, hogy a színészek egyes fontos személyiségjegyei és kapcsolataik alakulása hogyan játszott bele a figura megalkotásába."

6 „Ha a színész színpadi magatartása nem hiteles, ugyanazt gondolom róla, amit az éretlen ember magatartásáról gondolok: hogy esetleg nemcsak velem, hanem saját magával is el akar hitetni valamit, ami nem igaz, és ez belső harcát tükrözi; nem ismerheti meg magát olyannak, amilyen, s így az alakba sem épülhet bele az, amit ő nem fogadhat el magából." (Dévényi 19.)

7 Fodor Tamás ezt mondja saját színészetéről Dévényi Évának: „bizonyos szinten nem tudom felvenni azt a frissességet, magától értetődőséget, amellyel az ember a teljes életét adja. Mindig ▶

A Bolond és a (véres) Bohóc

A *Woyzeck* színházi jelrendszere egyszerűbb és összetettebb feladatokat jelöl ki a színészek számára. Ez is – mint a produkció annyi meghatározó jellegzetessége – az előadás genezisével függ össze.

Amikor Ács János helyett Fodor Tamás folytatja a rendezést, akkor „a szerepeket [is] visszaveszik a külső tagoktól, és minden szerepet az a hat + kettő ember játszik, aki a csoportot alkotja (két női kiegészítő szerep volt: a zenészé[8] és a jelmeztervezőé[9])." (Dévényi 162.) Tehát az előadás készítése közben hozott döntés vezetett oda, hogy a szerepösszevonások meghatározó funkciót kapnak a *Woyzeck*ben. A Stúdió „K" ebben a tekintetben is úttörő volt: olyan időszakban használták nagyon markánsan a szerepösszevonások eszközét, amikor ez egyáltalán nem volt jellemző a magyar színházakban.

A Stúdió „K" előadásában a legbonyolultabb feladat Oszkay Csabának és Fodor Tamásnak jutott, akik nem egy-egy figurát, hanem szerepfüzért játszanak el. Az igazi színházban a szerepösszevonások nem esetlegesek, véletlenszerűek, nem pusztán gyakorlati szempontok szerint alakulnak ki, hanem maguk is az összhatást szolgálják, az értelmezést segítik. Ez történik a Stúdió „K" *Woyzeck*jében is. „A rendező a Mesterlegény–Kapitány–Bolond figurát ugyanazon tengely szerint instruálja" – írja a próbafolyamatról Dévényi Éva. (113.) És ugyanez a tudatos törekvés olvasható ki Oszkay Csaba szerepnaplójából is: „Ezen az előadáson sikerült abból az ívből valamit megfogni, ami a különböző figurákat átköti. Úgy érzem, eljutottam az elején megjelenő kedélyes, ingerlékeny Kapitánytól a végére, az őrületig. A Bolond a Kapitány végső állapota. A lefegyelmezettségnek, az elfojtásnak őrültje, aki végül csöpögő szép gyertyát »fal be«." (Dévényi 117.)

Oszkay alakításában nemcsak az egyes figurák jellemzőire érdemes figyelnünk, hanem arra is, ami összeköti őket, ami közös bennük. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy nem egyenrangú szerepekről van szó. A Kapitány a történet egyik főszereplője, a Mesterlegény egy alkalmilag felbukkanó figura, akinek a szájából fontos kijelentések hangoznak el, a Bolond viszont szinte néma marad az előadásban (és csak Marie – megszületni képtelen – bűnbánatát kíséri). Ugyanakkor ezek a szerepek egymásra is átsugároznak. Nem váratlan, hogy Oszkay Mesterlegényként életbölcsességekkel áll elő, hisz korábban a Kapitány is ontotta ezeket. Az, hogy a Mesterlegény ezeket kívülállóként fogalmazza meg, némiképp a Kapitány helyzetére is visszahat.

Ha az Oszkay Csaba által játszott szerepeket láncolatként fogjuk fel, akkor egy furcsa, a világra némiképp kívülállóként tekintő, filozofikus figura képzete áll össze belőlük. Ennek viszonylag pontos nevet a láncolat utolsó szerepe ad: a Bolond. A középkori udvari bolondok a nehezen kimondható igazságot képviselték mulattatás közben, ez a funkció megőrződött Shakespeare-nél is, aki meghatározó drámai szereplővé tette a Bolondot. Büchner sok mindenben Shakespeare nyomában jár, nemcsak metaforákban, motívumokban gazdag költői nyelvében, hanem figurái felfogásában is. E tekintetben tán még

megálltam a kontrollnál." (Dévényi 122–123.) Azaz játékában a külső reflexió, az eltartás is megjelenik. Erről Brecht színházeszménye juthat eszünkbe.

8 Kamondy Ágnes sajátos rezonőrként vesz részt a játékban, kommentárjait nem szavakkal mondja el, hanem harmonikajátékával.

9 Németh Ilona bábjátékosként, illetve az előjátékban és egy későbbi jelenetben Käthe alakítójaként is részt vesz az előadásban.

merészebb is, mint Shakespeare, hisz a Bolond nála nem mellékfigura, hanem főszereplő. Sőt azt is mondhatnánk, hogy a *Woyzeck*ben gyakorlatilag csupa bolond szerepel. Valami ilyesmit állít Tordai Zádor is, aki szerint a Kapitány és a Doktor „nem kevésbé őrültek, mint Woyzeck", a különbség köztük az, hogy „az ő őrületük természetes állapotnak mutatkozik, míg Woyzecké nem. Mert Woyzeckben feszültség van, a Kapitánynál és a Doktornál viszont semmi igazi belső feszültséget nem érzünk. (Tordai 105.)

Az előző fejezetben azt állítottuk, hogy a Stúdió „K" előadás nemhogy a Kapitányt és a Doktort nem mutatja (patologikus értelemben) őrültnek, hanem magát Woyzecket sem. Annyit hagy meg ebből, amennyi a figurák mélyén felismerhetővé teszi a Bolond színházi szerepét. De e tekintetben is határozottan jár el az előadás, ugyanis világosan szétválasztja a Bolond és a Bohóc figuráját (ami gyakran Shakespeare-nél is párhuzamosan jelenik meg az egyes darabokban). Míg az előbbi az udvari mulattatás leszármazottja, az utóbbi a vásári, karneváli hagyomány, ha úgy tetszik, a plebejus szórakoztatás továbbvivője. Ez a társadalmi hovatartozás is kifejeződik abban, hogy Woyzecket – ahogy az előző fejezet végén utaltunk rá – a többszörös nézőpontváltások és fordulatok eredményeként véres bohócnak látjuk a Stúdió „K" előadásában.

Ha a szerepösszevonások eredményeként az Oszkay Csaba játszotta figurák egyfajta Bolonddá állnak össze, akkor ennek az is a következménye, hogy megváltozik a Kapitány funkciója, és határozottan csökken a személyes felelőssége. Ezzel azt is mondja az előadás, hogy nem konkrét személyek a vétkesek a történtekben, hanem maga a rendszer, amit képviselnek. Ez egybecseng Tordai Zádor elemzésével, aki elsősorban a megalázások rendszerét olvassa ki a *Woyzeck*ből. „A drámában a megalázások »civil« viszonyokban történnek. Amiből kölcsönös kiszélesítés ered: általánosnak érezzük a megalázásokat: rendszernek" – írja. Majd később hozzáteszi: „A darab különböző jeleneteiben a megalázás rendszerének csak egy-egy »összetevője« valósul meg, a rendszer létét senki sem mondja ki. Magunk érzünk rá az összefüggésre: a jelenetek összességéből. Ahogy a jelenetek kölcsönös értelmezéséből kölcsönös összességé válnak, úgy formálódik rendszerré a megalázások sora és sokasága." (Tordai 103–104.)

Ebben az esetben a szereplőket a rendszerhez való eltérő viszonyuk jellemzi, ez adhat az alakításoknak is erős karaktert. Az Oszkay Csaba játszotta Kapitányban (legalábbis abban a változatban, ami a filmfelvételen látható) fontos, hogy nem az agresszivitás határozza meg a (Woyzeckkel kapcsolatos) megszólalásait, hanem a fölényes irónia, sőt szarkazmus. (Oszkay azt valósította meg, amit rendezőként Fodor kért: „Legyél belsőleg nagyon kegyetlen és külsőleg nagyon kegyes" – Dévényi 117.) Tehát a Kapitány olyan modort üt meg, amiből lehetséges az átjárás a Mesterlegény megszólalásába, és végül megjelenhet a figura Bolondként is. Így a Stúdió „K" Bolond-Kapitánya nem irányítja, hanem szókimondó igazságaival csak kíséri egy autonóm ember mélybeszállását, aki a maga konokságával járja végig a saját útját.

E szerint a felfogás szerint a Kapitány-Bolond nem provokálja, sértegeti Woyzecket, amikor arról beszél, hogy olyan, „mint egy nyitott borotva", vagy azt kérdezi tőle, hogy nem talált-e szakállszőrt otthon, hanem csak az igazsággal szembesíti őt. Mint egy udvari bolond, aki a nehezen közölhető igazságok kimondásának lehetőségét találja meg mulattatás közben. Oszkay Csaba első pillanattól megütött ironikus hangja meggyőzően változtatja át a Kapitányt Bolonddá. A Mesterlegény szavaiban is hasonló – de Woyzecken

már túlmutató – felismerések, igazságok jelennek meg. Ezek (is) furcsának hatnak, mert egy elferdült világról szólnak. A Marie-t kísérő Bolond a női oldalra is próbálja átvinni a figura által képviselt sajátos nézőpontot, és ezzel mintegy sors-kommentárokká változtatja a nőnek önmagáról elmondott reflexióit. Ezek a saját sorsára vonatkozó sötét jóslatok Woyzecknek az egész világ állapotára vonatkozó megérzéseivel teremtenek rokonságot. (Ezért is fontos az Oszkay játszotta figura összekötő szerepe.)

Mindez azt is jelenti, hogy a Stúdió „K" előadásában nemcsak Woyzeck érti, tudja, hogy kizökkent a világ, hogy valami végzetesen megbomlott benne (a természetben és az emberi természetben), hanem Marie és a Kapitány (illetve a Doktor) is, hiszen – ha más-más fokon is – mindannyian az „őrület" nyelvét beszélik.[10] A különbség csak a hasadt beszéd mértékében van. Akik kevésbé intenzíven (ha úgy tetszik: némileg kívülállóként) élik meg a valóságot, természetesebbnek tűnnek, mint Woyzeck, aki a legmélyebbre merül el benne.[11]

A bábjátékos, az ördög és a tanú

A Stúdió „K" előadásának az első pillanatokban pontosan meghatározott színházi jelrendszere világos funkciót ad a Fodor Tamás játszotta figuráknak is. Ezek jellege is a szerepösszevonások természetéből adódik.

„Fodor Tamás a Doktort sokáig idézőjelbe tette a maga számára, nem fogadta el ténylegesen, hogy meg kell csinálnia a figurát. A rendező szerepében otthon érezte magát,

10 Eleve azt a hangot ütik meg, ami a Shakespeare-hősöknél csak később alakul ki, pontosan akkor, amikor az igazság közelébe jutnak. Erről így ír Hamvas Béla: „Amíg Rómeó a csinos Rózába szerelmes, egy kicsit érzékeny, de pontosan úgy viselkedik és úgy beszél, mint a többi. Abban a percben, amikor Júliát megismeri, elkezd félrebeszélni. Szokatlan szavakat mond és azokat furcsa értelemben használja. ... Amíg Hamlet apjának szellemével nem találkozik, egy kicsit búskomor, de pontosan úgy viselkedik és úgy beszél, mint a többi. Abban a percben, amikor apját meglátja, elkezd félrebeszélni. És micsoda meglepetés! Ugyanabban a percben, kiderül, hogy nem ő, hanem a többi beszél félre, s ő az, aki helyesen beszél. A többi a maga nyelvét gyanútlanul tovább használja, Rómeó és Hamlet badarságait rosszallóan hallgatja. De bennünket, akik a drámát pártatlan helyről látjuk, ez már nem tud megtéveszteni. Egészen jól tudjuk, hogy Rómeó és Hamlet beszél helyesen, és a többi beszél félre és mellé. Tudjuk. hogy azért használnak szokatlan szavakat furcsa értelemben, azért gyártanak szójátékot, mert, mint Shakespeare mondja, a világ kizökkent, és nyelvük mintha egy oktávval magasabbra ugrott volna." Hamvas Béla: *Arlequin*. In Hamvas Béla: *Silentium. Titkos jegyzőkönyv. Unicornis.* Vigília, Budapest, 1987. 125–147. o. 125.

11 Tordai Zádor szerint a Kapitány és a Doktor azért lehetnek „természetesek" a viselkedésükben, mert a „megalázás és őrület náluk szerves egység. Így az ő őrületük egynemű a rendszer jellegével. A rendszer őrülete van bennük: köztük és a rendszer között nincs konfliktus – ezért nem élnek feszültségben, s első pillantásra ezért nem tűnnek őrülteknek. Woyzecknél viszont azért látható az őrület, mert ő konfliktusban él a rendszerrel. Pontosabban: ami Woyzecknél őrületnek mutatkozik, az csupán az a mód, ahogyan ő a rendszer súlyát viseli – és ami által elviseli azt." „Woyzeck őrülete az, hogy visszája szerint éli meg a rendszer terhét – teszi még hozzá Tordai –, hiszen ő nem sajátjaként éli a megalázások rendszerét." „De ha így van, akkor nem éppen Woyzeck-e a normális ember?" (Tordai 105–106.)

a Kikiáltó-Vásáros és a zsidó kocsmáros szerepében, ahol áttételesen megjelenhetett csoportbeli-életbeli funkciója, szintén. De nem tudott elszakadni a rendező egészet átlátó szemüvegétől, nem tudott váltani, amikor a Doktorba bele kellett volna merülnie. Nem tudta feladni a csoportvezetői-rendezői státusának megatartását, és ez a Doktor figurájába nem volt átvihető" – írja Dévényi Éva (127.) Az utóbbi állításában azonban határozottan téved, hisz a Stúdió „K" előadásában (legalábbis a filmfelvételen látható változatban) ezek a figurák egyetlen láncolattá állnak össze. Ha úgy tetszik: Fodor Tamás szereplésének hitelessége éppen azáltal teremtődik meg, hogy végig a rendező (az irányító, az animátor) szerepében marad.

Ez azt is jelenti, hogy igenis helyén van, hogy Fodor mintegy „idézőjelbe teszi" a Doktor alakját. Itt ugyanis ez a figura – Tordai elemzésével szemben – nem a rendszer Kapitánnyal egyenrangú képviselőjeként jelenik meg, hanem egyfajta demonstrátorként, aki különös kísérleti lényként prezentálja a nézők számára Woyzecket. Így pontosan ugyanaz a dolga, mint a Kikiáltónak: ő az irányítója az eseményeknek. Doktorként ez a funkciója elsősorban Woyzeckre vonatkozik, míg Kikiáltóként az egész előadásra. De ugyanez a dolga az egész térre felügyelő Kocsmárosként is: „A kocsmáros betölti azt a funkciót, amit Fodor Tamás is: valamiképp felelős, hogy a kocsmában jól menjenek a dolgok, ha kell, kiszolgál, ha kell rendet csinál, sürög-forog, morog és magáénak érzi az egészet." (Dévényi 128.) Ennél jobb szerepet nem is lehet elképzelni a Kikiáltó számára, hogy amikor maga is belép az általa prezentált „bábjáték" világába (mint ahogy a nézők is ezt teszik, amikor a függöny mögé vonulnak), hogy továbbra is irányítója maradhasson a történéseknek. Amikor viszont Woyzeck került a történések középpontjába, akkor Doktorként töltheti be ugyanezt a szerepet. A zsidó boltost viszont mindkét főszereplő sorsának irányítójaként látjuk, amikor fülbevalót, illetve kést ad el nekik. Ekkor a Kikiáltó (az animátor) funkciója némi metafizikus felhangot is kap, így akár a rontás követeként, a puszulás hírnökeként is láthatjuk őt. Fodor Tamás ezt is enyhe iróniával képviseli, miközben az egész szereplláncot elsősorban a komédiási hajlamait mozgósítva teszi meggyőzővé. (Nála éppen hogy nem az azonosságnak, hanem az eltartásnak, a távolságtartásnak van fontos szerepe. Ez azt is jelenti, hogy egy pontosan átgondolt előadásban többfajta színészi megközelítésnek is lehet szerepe.)

Az Angelus Iván játszotta Ezreddobos funkcióját is az előadás jelrendszeréből lehet megérteni. Már a bevezető bábjátékból egyértelmű, hogy ez az előadás az ördög szerepét szánja ennek a figurának. Ezt erősítik azok a bevezető jelzések is, amelyek arra utalnak, hogy a darabot egy plebejus moralitásként tárják elénk. Tehát Marie számára az Ezreddobos egyértelműen a kísértést jelenti, Woyzeck számára viszont a legyőzendő ellenfelet, amennyiben meg akarja tartani az életét. Angelus Iván fizikai jelenlétével (bodros hajával, dús szakállával, szőrös, izmost testével) eleve erőteljesen képviseli ezeket a funkciókat (amit az előjátékban megjelenő bábfigura ki is emel). Ugyanakkor a rendezés úgy állítja be ezt az alakot, hogy puszta megjelenése, néma jelenléte is hangsúlyos helyzeteket teremt. (Tehát a szerep pszichológiájának, aminek kereséséről Dévényi Éva könyve hosszasan ír, nincs különösebb jelentősége. Legfeljebb csak ahhoz szükséges, hogy a színjátékos olyan motivációkat találjon, amellyel esetleg növeli a figurájának belső hitelét, de ezek egyáltalán nem kapnak funkciót az előadásban.) Angelus előadásban való jelenlétének kulcsa a fizika erő. Ennek alkalmazása jelent fordulatot a főszereplők sorsában: akkor, amikor kikezd Marie-val, majd megerőszakolja őt, amikor táncba vissza a nőt (illetve a nézősereget), illetve amikor megveri, „megerőszakolja" Woyzecket. Mert az „ördög" láthatóvá válása teszi fizikailag is átélhetővé azt a rontást, amely egyébként is áthatja a világot.

Hasonlóképp viszonylag egyszerű szerep jut a Fazekas István játszotta Andresnek is. Ő Horatio kései rokona, aki éppúgy a címszereplő bizalmasa, mint Hamlet iskolatársa. Mindkettőjükkel olyan titkokat oszt meg a főszereplő, amit más nem hall, miközben a lényegbe mégse avatják be őket. (Sem Horatio, sem Andres nem tudhatja igazán, hogy a barátja mire készül.) De míg Horatio valódi segítőtárssá válik, Andres szerepe jóval passzívabb marad: inkább csak hallgatja a barátját, de nem tud, nem akar vele kapcsolatban állást foglalni.[12] Némi támasztékot jelenthet számára, de nem lép elő társsá (mint ahogy ezt Horatio megteszi). Inkább csak tükörképnek látjuk, akin elsősorban a Woyzeckkel történtek hagynak nyomot. (Ugyanakkor az ő egyszerűsége, ártatlansága is átsugárzik a címszereplőre.) Ez azt is jelenti, hogy hiába van élettársa és barátja Woyzecknek, végtelenül magányos marad. „Woyzeckkel olyan, mintha egyedül lenne az ember, minthogy ő is egyedül van mindig" – mondta Fazekas István a szerepről készült interjúban. (Dévényi 96.) Ez a közös magány is hangsúlyos a Stúdió „K" előadásában.

Fazekas István játéka érzékenyen, önazonos módon teljesíti Andres feladatait, aki jóval több jelenetben szerepel, mint a darabban. Olyan helyzetekben is néma tanúként követi az eseményeket, ahol Büchnernél meg sem jelenik. Ennek kapcsán írja Tordai Zádor, hogy Andres „mintha a nézőt testesítené meg a darabon belül, mintha a néző jelenvalósága lenne. És így új értelme is van együttérzésének, vonakodásának is." (134.) Ez különösen azért fontos funkció, mert a Stúdió „K" *Woyzeck*je sokkal aktívabb szerepet szán a nézőknek, mint ami a színházban szokás. Így az előadásban Andres jelenléte nyitja meg azt a kaput, amin keresztül a közönség érzelmileg is egész közel léphet Woyzeckhez. Ezt csak erősíti a testközeli játékmód.

Bűnsegédi bűnrészesség?

„Akaratlanul is részesei leszünk a tetteknek, akár úgy, hogy fizikailag hozzájárulunk, hiszen nekünk dől Marie, és helyet adunk neki az eséshez, előzékenyen utat engedünk az ördögien sima modorú Kapitánynak, felsegítjük a meggyötört Woyzecket újabb orvosi kísérletre szolgáló erőpróbájához, akár úgy, hogy nem teszünk semmit, nem avatkozunk a játékba" – írja a nézők szerepéről egy korabeli kritika. „Ördögi kettősség: akár így, akár úgy, mindenképpen részesei vagyunk a játéknak, és a darab erkölcsi felelősségre vonása elől nincs menekvés" – állítja Nánay István. Egy másik írás is hasonlóképp fogalmaz: „A Stúdió „K" azzal, hogy a woyzecki tragédiának szinte szereplőjévé tesz bennünket, katalizátorává válik annak, hogy önmagunkkal számot vessünk: cinkosok vagyunk-e"? (L. L.)

12 Ez az eldöntetlenség Dévényi Évának az előadás készítése közben készített interjúiból is kiderül: Amikor „mindenfajta tüzekről beszél, amik a város fölött vonulnak – mesélte Woyzeckről és a próbákról Fazekas István –, akkor nem volt több bennem, mint annyi, hogy a vállára kell tennem a kezemet, mert olyan szánalmas, de... de valószínű, hogy ha most még egyszer próbálnánk, akkor lenne bennem ilyen is, hogy elég! ... A részvétem két pólus között ingadozik, hogy most úgy vagyok jobb hozzá, ha mellette vagyok ebben az őrültségben, vagy esetleg még egy harmadik, hogy megpróbálom kihúzni belőle, de ezt nem csinálom." (Dévényi 100.)

Ezt a nézőkben születő kérdést, az erkölcsi felelősség problémáját az előadás legfőbb hatásaként említi szinte mindegyik kritika. Molnár Gál Péter – több konkrét mozzanatot, többek között a gyilkosságot felidézve – így ír erről: „Mellettünk kocsmai verekedésben akaszkodik össze két férfi: szétválasztanánk őket. Azután győz a belénk sulykolt színházi konvenció. Hiszen ez csak játék! Nincs jogunk beleavatkozni. Mi csak műélvezhetünk. A bokánknál megölnek egy asszonyt: meggátolhatnánk a véres kimenetelt. De csak szemlélődünk. És ettől szégyen tölt el." (M. G. P.)

„Egyértelmű a [Woyzeckkel zajló] kísérlet kegyetlen kiszámítottsága. A demonstráció előttünk, sőt közöttünk zajlik. Akár bele is avatkozhatnánk. Tanúk vagyunk? Nem. Bűnsegédi bűnrészesek" – jelenti ki még határozottabban Koltai Tamás. Majd kritikája végén – a gyilkosságot követő jelenet felidézése közben – visszatér ugyanehhez a szemponthoz, és ismét (bár kevésbé markánsan) a közönség bűnrészességének gondolatát fogalmazza meg: „Woyzeck halálra szurkálja Marie-t. A lábunk előtt hemperegnek. Egy vödör víz kiborul, mindketten csatakosak. Tocsogunk a vízben. Woyzeck a vállára dobja az élettelen testet, helyet keres neki. Állunk. Woyzeck lerakja Marie-t, leplet terít rá. Hangok figyelmeztetik: összevérezte magát. A hangok mögülünk szólnak, de Woyzeck, miközben válaszol nekik, a mi szemünkbe néz. »A fenébe, mit akartok? Mi közötök hozzá?« Zavartan elkapjuk a tekintetünket. Le kéne tenni a [szünetben felvett] sörösüvegeket. Marie cipői kilógnak a lepel alól. És ha egyszer csakugyan beleavatkoznánk?" (Koltai)

Ugyanezt a kérdést fűzi, gondolja tovább (nemcsak az előadás mozzanataira, hanem korabeli hétköznapi párhuzamokra is utalva) egy másik kritikus. „A gyilkosságot, amely a szemünk előtt vált elkerülhetetlenné, nem akadályozzuk meg. Talán nem kell töredelmes részletességgel elsorolnom, hogy miket idézett fel bennem az előadás. ... Hány ilyen csöndes, vértelen, Woyzeck felőröltetéséhez hasonló gyilkossághoz, hány igazságtalansághoz asszisztálunk tétlenségünkkel. Szél ellen nem lehet fütyülni, nyugtatja egyikünk a másikát, amikor a másikunk bosszankodik. Beletörődni kényelmes, különösen a más bajába. És az embert egyébként is fenyegeti a gyomorfekély, az infarktus, miért éppen én legyek hős, kérdezzük gyakran. Mert időnként úgy látszik, mintha gerincünk épsége árán megóvhatnánk szívizmaink és gyomorfalaink épségét, pedig nem. A sérelmek és a dühök, igazságtalanságok és megaláztatások körbejárnak, mint a gyerekek kezében a csön-csön gyűrű. Nem vonhatjuk ki magunkat egymás hatalma és védelme alól, közünk van egymáshoz, mindenhez." (Varjas)

Közönség – kórus

A *Woyzeck*ről készült kortárs beszámolók nemcsak a nézők közvetlen „felelősségét" vetik fel, hanem a tágabb társadalmi cselekvés problémáira is utalnak. Ezt a szempontot a korabeli kritikák nyilvánvalóan nem részletezik, miközben a Stúdió „K" előadásának ez (is) a lényege. Az derül ki belőle, hogy az „igen és nem" feszítő kérdéseire igazán csak belül lehet válaszokat adni, de ezek tényleges, érvényes tettekké aligha alakíthatók, az alávetettség rendszerében mindenkinek csak a helyének (szerepének) megfelelő szűk mozgástér jut. A közönség a saját „szerepében" ugyanezt éli át az előadáson (és talán erre ismerhet a mindennapjaiban is). A Stúdió „K" alkotóközössége (már Orfeo Stúdióként is) a társadalmi aktivitás problémáit feszegette. Témaválasztásaik éppúgy ezt szolgálták, mint a

hozzájuk kapcsolt színházi formák. Az *Etoile*-tól kezdve hangsúlyozott volt előadásaikban a kollektivitás, és ezt nemcsak a játszók közösségére, hanem a közönségre is kiterjesztették. Igyekeztek mindig valahogy megszólítani a nézőket, és bennük is felkelteni az aktivitás igényét. Ha ez magában az előadásban nem történt meg (bár gesztusok mindig utaltak rá), akkor nyilvánvalóvá válhatott a közönséggel az előadások után rendszeresen kezdeményezett beszélgetésekből. De a *Woyzeck*ben megtalálták azt az adekvát formát, amely már fölöslegessé tette azt, hogy kilépjenek a színházi helyzetből, hisz maga a színházi forma zökkentette ki a nézőket a megszokásokból.[13]

Az *Etoile*-tól kezdve meghatározó volt a kórus jelenléte a Stúdió „K" előadásaiban. Ez nemcsak a kollektivitás igényével függ össze, hanem a kar esztétikai szerepével is. „Az Universitas 1961-ben jelentkezik az első klasszikus darabbal", majd „a színházak műsorplakátjain is szaporodnak a görög és római szerzők – írja Fodor Tamás. – A klasszikus lesz egyszerre modern, ahol az egyes ember sorsában a sorsszerűség mutatkozik meg. Ezt a kar kommentálja és teszi általános érvényűvé. Ez a vonása a dramaturgiának akkor is megmarad, mikor már" nem klasszikus drámák kerülnek műsorra. (Fodor)

A *Woyzeck*ből sem hiányzott a karnak ez a klasszikus vonása. De most ezt a szerepet magára a közönségre bízták. Az eseményen jelenlévő városlakókra. A nézőknek a játéktérben való jelenléte egyértelműen ezt a szerepet idézte: közösen követték az eseményeket, mozgásukkal alakították a teret, reakcióikban azonnal tükröződött az események hatása. Ugyanakkor – bár a térben való szabad mozgás nagyobb aktivitást biztosított – ez egy némaságra kárhoztatott kórus volt. A színházi megszokásaik kötötték a nézőket. Bár intim közelségből figyelhettek mindent, mégsem szólhattak bele a történésekbe. Ez a némaság (tehetetlenség) fontos feszültségforrást jelentett. Ez is azt tette átélhetővé, hogy mi mindent fojtanak az emberbe egy adott helyzet szerepkényszerei. Hogy miképp kárhoztat tétlenségre egy világ, amelyben minden állásfoglalás, cselekvés után kiált.

Így a közönséggel gyakorlatilag ugyanaz történik, mint Woyzeckkel: bár jobbára pontosan látja, hogy mi történik vele és körülötte, nem tud mit tenni. Pontosabban, amit tehet, az nem billentheti helyre a világ remélt igazságos és emberséges rendjét. A nézők ugyanazt érezhetik, mint Woyzeck: kívül rekednek egy történeten, amely személyesen mélyen érinti őket. Maguk is sorsukat vesztették.

Amatőröktől professzionális minőség

„Aki ezt a *Woyzeck*et megnézi, olyan színházat lát, amelynek igazsága koncentrált, közös erőfeszítés gyümölcse" – zárja a *Woyzeck*ről szóló elemzését Eörsi István. Ezzel a Stúdió „K" előadásának hitelességét a kollektív jellegével kapcsolja össze. „Az a kérdés, hogy amatőrök vagy hivatásosok játsszák – élik – a büchneri művet, föl sem merül bennünk a színházi esemény hatása alatt" – jelenti ki egy másik kritika. (L. L.) „A Stúdió „K" *Woyzeck*je ismét bebizonyította, milyen értelmetlen a merev különbségtétel amatőrök és profik

13 Ez nem jelenti azt, hogy a *Woyzeck* után ne lettek volna beszélgetések a közönséggel. Legalábbis ez derül ki egy veszprémi vendégjátékról szóló beszámolóból. „Az előadás utáni vitában a közönség efféle »állásfoglalása« szóba került. A rendezők elég meggyőző választ adtak ennek szükségességére." (balogh): Élmény, kérdőjelekkel. *Napló* 1979. március 30.

közt, a demarkációs vonal a művészek és a kontárok között húzódik. Maga az együttes amatőrnek számít, de az egész gárda igen tehetséges" – teszi ehhez hozzá Eörsi.

Az, hogy amatőrök hoztak létre hivatásos színházakban is ritka minőséget, majdnem minden kritikában hangsúlyos formában szerepel. „Ha már mindenáron be kell sorolnunk magunkat, nem is a profi-amatőr különbségtételt használnám – mondta erről akkoriban Fodor Tamás –, hanem azzal a hasonlattal élnék: kisipari módszerű színházi üzem egy fejlett ipari társadalomban. Vannak produkciók, amelyeket lehetetlen nagyüzemi módon előállítani; a hivatásos színházakat bérletek, tervteljesítési kötelmek kényszerítik határidőkre. Nekünk ahhoz, hogy ilyen intenzitással azonosuljunk, itt és most eseményt idézzünk elő, szükségünk van erre" a munkamódszerre. (Fencsik) Ezzel Fodor Tamás a *Woyzeck* igazgaságtartalmának két meghatározó összetevőjét emeli ki: a játszók azonosulását a figurákkal, a történettel, és hogy ezáltal „itt és most eseményt" teremtenek. De azt is állítja, hogy ezek a meghatározó értékek csakis az alkotóközösség színházi nagyüzemtől érintetlen munkamódszerével születhetnek meg.

Mert az előadás hitelessége nemcsak a Stúdió „K" „kisipari" munkamódszeréből következik, hanem abból az útból is, ahogyan a *Woyzeck*ig eljutottak. Mindaz összegződik benne, amire a kezdetektől törekedtek, és amit a műhelymunka során kipróbáltak. Bár megírt drámai anyaghoz most először nyúltak[14], de Büchner darabjában olyan témát találtak, amely a kezdetektől fogva érdeklődésük középpontjában állt. Hisz az Orfeót alapvetően az alávetettek, a kisemmizettek, a megalázottak iránti szolidaritás jellemezte. És ez a baloldali szemlélet elsősorban nem politikai elkötelezettséget jelentett, hanem olyan világnézetet, amely a társadalmi igazságosság lehetőségeit keresi.

Szintén az előadás hitelességét növelte az az előadásról előadásra épített színházi nyelv, amely a *Woyzeck*ben találta meg legadekvátabb formáját, miközben az amatőr színház, a szegény színház meghatározó elemeit is őrizte. A hitelességet erősítette az az előadásról előadásra, etűdről etűdre zajló színészi önképzés is, ami a *Woyzeck* alakításaiban érte el a csúcspontját. Azaz olyan belső munka előzte meg a *Woyzeck* elkészítését, ami (akkoriban) csak amatőr körülmények között volt lehetséges.

Az évad meghatározó előadása

A Stúdió „K" *Woyzeck*je az 1977/78-as évad meghatározó eseménye volt. A 70-es évek végén még nem volt évadot záró országos reprezentatív színházi fesztivál, és a színházi kritikusok sem osztottak még díjakat, így egy-egy évad legjobb teljesítményeit leginkább az évadösszefoglalókból olvashatjuk ki. Ezekből arra is következtethetünk, hogy milyen színházi közegben hatott a Stúdió „K" bemutatója.

„A magyar színház nem vonható egyetlen gyűjtőfogalom kalapja alá, mert létezik Fővárosi színház, Vidéki színház, Amatőr színpad" – jelenti ki Simonffy András, aki akkoriban az *Élet és Irodalom*ba írt színházi kritikákat. Majd a Fővárosi színházról így ír: „jellemző [rá] egyfajta arisztokratizmus. És emögött az egykor talán jogos fensőbbségtudat mögött a zavartság jelei. A Fővárosi színház a »magyar színházi hagyományok« ápolójának tekinti magát. Ez rendben is lenne, de manapság már aligha tudja megmondani valaki is, mit jelentenek ezek a nemes hagyományok." (Simonffy)

14 Ha eltekintünk a *Golgota* című előadástól, ami Bertolt Brecht Lenz-átdolgozása, *A házitanító* alapján készült, és nem jutott túl az Orfeo „cenzúra bemutatóján".

Ezek a megállapítások pontosan egybevágnak egy másik elemzés téziseivel: „a hagyományos színházi nyelv kifáradása" jellemzi a magyar színházat – „Pesten és vidéken egyaránt". „Mert legyünk őszinték: minden jelentős színházi alkotóművész érzi a játékstílus és a rendezői konvenciók elöregedését, s igen nagy erőfeszítésekkel próbál kilépni ebből a megbéklyózó hagyományrendszerből." „Mivel majd minden alkotó érzi ennek a helyzetnek a szorító hatását, olykor az olcsóbb megoldás felé keresnek kiutat. Így születnek a csinált, erőltetett, modoros színpadi megfogalmazások." (Almási)

A színházi konvenciók őrzéséről indulatos iróniával beszél egy harmadik elemzés: „Minálunk megy minden, mint a karikacsapás – megy minden, mint tíz, húsz, ötven vagy ki tudja hány évvel ezelőtt. Mérvadó színházi szakembereink többsége úgy néz az új külföldi kísérletekre és útkeresésekre, mint Gvadányi peleskei nótáriusa az idegen módira: mulatságos és fölháborító és megvetendő dolgok ezek pusztán azért, mert mások, mint a honi divat. És miért is ne mosolyognák le Grotowskit vagy Peter Brookot: hiszen nálunk mindenféle új próbálkozások nélkül is telt vagy legalábbis tisztesen látogatott házak előtt játszanak a színházak, klasszikus és új darabokat, az előbbieket rég kipróbált értelmezésben, az utóbbiakat mintha már rég kipróbálták volna, a közönség tudja, mit kap a pénzéért, ezért zavartalanul virul a bérleti rendszer, mely eleve biztosíték minden meglepetés ellen"

Ezt a színházat az elemzést író Eörsi István leginkább a kellemesség kategóriájával tartja megragadhatónak: „nálunk a színházat – tisztelet a ritka kivételeknek – a kellemesség szférája lengi körül. A kellemes művészet jóváhagyja a világot. Ha a színház – Brecht szavaival élve – »az emberi együttélésről készített képmásokkal« szolgál, akkor a kellemes színház olyan képmásokat tár a világ elé, melyek az emberi együttélés fennálló formáit – jó esetben szórakoztató módon – alapjaikban rendben levőknek mutatják. Világszerte mindenütt roppant erők munkálnak annak érdekében, hogy a színházak ilyen képmásokat készítsenek." (Eörsi 1976)

Hasonlóan látja a helyzetet Koltai Tamás is, aki évadösszefoglalójában „a világ színházi értelmezésé"-nek különbségeiben látja a magyar színház megosztottságának okait. Azt az eltérést hangsúlyozza, amelyet „a világban szánunk a színháznak." „Mert a »régi« és az »új« színház harcát végső soron ez dönti el. Azt mondja a »régi« színház : egy történetet látsz. Azt mondja az »új" színház: rólad van szó. Azt mondja a »régi« színház: élvezd, amit látsz. Azt mondja az »új« színház: ismerj magadra! Azt mondja a »régi« színház: így élnek mások. Azt mondja az »új« színház: élj másképp!"

Ennek a kellemességgel szakító „új színház"-nak a törekvéseit Koltai – Simonffy és Eörsi korábban idézett gondolataival egybecsengve – így jellemzi: „Többé már nem a megnyugtató, szép, harmonikus előadásokat tekintette eszménynek, hanem a diszharmonikus, nyugtalan s nem mindig »esztétikus« valóság tükrözését. Ez az utóbbi színházfelfogás csak kemény világnézeti és stilisztikai harcban fogadtatta el magát. Az elmúlt évtizedet ebben az értelemben az ellentétes színházfelfogások közötti polarizálódás évtizedének tekinthetjük, melyben az »átlag« a hagyományosan konfliktusmentes, szórakoztató, kiszolgáló színház pólusán gyülekezett, az »elit« pedig a társadalmi tudat eltökélt formálójának pozíciójából igyekezett színházat csinálni." (Koltai 1978)

Ezt az „új színházat" azért jogosult – ahogy Simonffy teszi – „Vidéki színház"-nak" nevezni, mert a 70-es években elsősorban vidéki társulatokban jelentkezett. Ugyanakkor azért vitathatók Simonffy kategórái, mert az „új színház" törekvései korántsem jellemezték a korszak vidéki színjátszásának egészét. Lényegében csak három nagy jelentőségű vidéki műhely (elsősorban a kaposvári és a szolnoki, majd a kecskeméti színház) munkáját határozta meg ez a szemlélet, és legfeljebb egy-két más vidéki együttes néhány elszórt előadásában érhető tetten. Azonban egészében jellemezte (még ha más esztétikai formák szerint is) az „Amatőr színpad"-ok munkáját.

Az amatőr „mozgalom nagy szintetizáló együttesei 1975-re formálisan is szétestek, de legalábbis megtört a korábbi aktivitásuk" – jelenti ki Fodor Tamás. Ezt Simonffy András is így látja: „Az egyetlen Fodor Tamás vívja tovább nem könnyű küzdelmét pinceszínházban – a színházi élet egészétől elszigetelődve" – jelenti ki, hisz a 60-as évek végét, a 70-es évek elejét meghatározó amatőr színházi mozgalomból gyakorlatilag csak a Stúdió „K" maradt talpon. Miután Paál István munkája ellehetetlenült Szegeden, elhagyta a Szegedi Egyetemi Színpadot (ami később meg is szűnt), és hivatásos rendezővé lett Szolnokon. (Ugyanebből a műhelyből érkezett a később szintén hivatásos rendezővé vált Ács János és Árkosi Árpád is.) Még működött az Universitas, de nem készített már igazán fontos előadásokat. A szintén az Egyetemi Színpadon felnőtt Halász Péter vezette Kassák színház működését ellehetlenítették, majd lakásszínházként folytatták munkájukat, végül 1976-ban emigráltak, és Amerikában Squat Színház néven értek el sikereket.

Sokáig a Stúdió „K" is olyan együttesnek tűnt, amelynek „megtört a korábbi aktivitása", hiszen éveken át csak olyan bemutatókkal jelentkeztek, amelyek néhány előadásnál többet nem értek meg, vagy eleve szűk körnek szánt etűdökként készültek. Ezért is volt nagy meglepetés a *Woyzeck* 1977. decemberi bemutatója. Koltai Tamás összefoglalójában így ír a hosszú évek műhelymunkája eredményeként született előadásról: az évadban „a legfelnőttebb mégiscsak a Stúdió „K" *Woyzeck*je volt, Fodor Tamás rendezésében. Ez az amatőr csoport eljutott addig (legalábbis ebben a produkcióban), hogy együtt analizálja a »játékvalóságot« és az »életvalóságot«: nézőtér és játéktér összezárásával, egymásba olvasztásával. De a formai találmány … valami korábban nem tapasztalt intenzitást hozott létre. A színészi játék minden eddiginél intenzívebb (és játék voltában ugyancsak minden eddiginél tettenérhetetlenebb) minősége kihívta a nézői jelenlét hasonló intenzitását. A kívülállás és a résztvevővé válás kényszere és egyszersmind eldöntetlensége (más szóval a dialektikája) visszahozott valamit abból, amiről úgy tudjuk, hogy visszahozhatatlan: a színházi rítust.[15]" (Koltai)

Tordai Zádor túl is tekint az évadon, amikor a *Woyzeck* kapcsán kijelenti a Stúdió „K"-ról, hogy „tán egy évtized legnagyobb színházi művét teremtették meg".

15 Balassa Péter szerint a „szertartás fogalmának kifordulása" zajlik a darabban: „legyen a bűntelen bűnös, legyen belőle gyilkos a »a mi képünkre és hasonlatosságunkra«." A Kapitány és a Doktor küzdelme ugyanis ezért zajlik: „Lerombolni a természetest, és »morálisan« előteremteni Woyzeckből is, Marie-ból is a »természetit«, az instrumként használható fiziologikumot, tehát a megsemmisített személyt (lásd: a bábu jelentésköre). … A dinamika tehát: elveszejteni Woyzecket, elveszejteni Marie-t." (Balassa 117., 113.)

Források:

Almási Miklós: Színházművészetünk öt éve (1970–1975). A színház valóságértéke és a társadalmi megbízatás. *Társadalmi Szemle* 1977. 3. sz. 83–94. o.

Balassa Péter: *„Mint egy nyitott borotva…". Georg Büchner Woyzeck-töredékéről és a szegények antropológiájáról.* In Balassa Péter: *A másik színház.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989. 310 o. 79–122. o. (A tanulmány első változata megjelent Dévényi 199–254.)

Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet, Budapest, 1981. 1–198. o.

Eörsi István: Woyzeck egy pincében. *Színház* 1978. 5. sz. 23–26. o.

Eörsi István (1976): Kellemes vagy nyugtalanító színház. *Színház* 1976. 12. sz. 1–6. o.

Fencsik Flóra: Színház kagylóhéjban. *Esti Hírlap* 1980. május 5.

Fodor Tamás: Az icipici mind megette (Különböző művészeti ágak formai hatása az amatőr színjátszó mozgalom néhány jellegzetes produkciójára). *Mozgó Világ* 1976. 2. sz. 100–110. o.

Koltai Tamás: Woyzeck testközelben. *Élet és Irodalom* 1978. február 11.

Koltai Tamás (1978): Évadok előtt, évadok után. *Színház* 1978. 9. sz. 1–4. o.

L. L.: Woyzeck. Stúdió K. *Somogyi Néplap* 1979. április 19.

M. G. P.: Rivalda nélkül. A Woyzeck színjátszók előadásában. *Népszabadság* 1977. december 13.

Nánay István: Drámát játszó amatőrök. *Színház* 1978. 5. sz. 21–26. o.

Simonffy András: Színház – oldalnézetből. *Élet és Irodalom* 1978. július 1. 13. o.

Tordai Zádor: *Woyzeck, 1978.* In Tordai Zádor: *Megértő módban.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1984. 436 o. 87–140.

Varjas Endre színházi jegyzete a Kossuth rádió 168 óra című műsorának 1978. február 18-i adásában. Leirata az OSZMI cikkarchívumában.

RÉSZVÉTLENÜL EGY TRAGÉDIA KÖZEPÉN

35 éves volt Fodor Tamás, amikor a Stúdió „K" bemutatta a Woyzecket. Az előadás több fázisban alakult ki, végleges formáját csak a legutolsó pillanatban nyerte el. Ez a tér lecsupaszításából és az eszközök redukálásából alakult ki. A nézők szerepét is teljesen átértelmezi, hogy a játszókkal azonos térbe zárva követik az előadást. Az előadást meghatározó erős fizikai akciók az ölelés és az ölés kettősségéből adódtak.

– Hogy alakult ki a Woyzeck formája?

– Azt nagyjából én hoztam. Ács János az első változatban még hagyományos színházi jelenetezést készített. Én viszont láttam kint Londonban egy előadást, amiről eszembe jutott, hogy másképp kellene megcsinálnunk a *Woyzeck*et. Például másként kellene a teret használni, azaz ne alakítsuk ki a hagyományos nézőtér–színpad kettősséget, ne ültessük le a nézőket, hanem mozogjanak a színészekkel azonos térben. Koltai Tamás leírta a kritikájában, hogy a világszínházban milyen előzményei vannak a *Woyzeck*nek. Nem sok előzménye volt, de ezeket én nem ismertem.

– Viszont láttál Londonban egy előadást.

– Igen. Az egy szociográfiai előadás volt, a munkanélküliek segélyért álltak benne sorba meg ehhez hasonló dolgok történtek, bár nem sokat értettem belőle. Egy filmstúdióban játszották az előadást, és nagyon izgalmasnak tartottam, hogy egyik helyszínről a másikra megyünk, miközben az elhagyott helyszíneken tovább folyik az élet. És arra jöttem rá, hogy egy nagy térben ezt meg lehet csinálni, úgy, hogy nem változik a színpad, és ami változik benne, azt csak a színészek hozzák létre. Ez a gondolat a Woyzeck próbái alatt végül teljesen letisztult, és odáig jutott, hogy a térnek már nem volt semmiféle jelzése. Ez a munka legutolsó fázisban történt meg.

Az igazi nagybemutató előtt ugyanis mi már játszottuk a *Woyzeck*et – a december 10-i bemutató voltaképpen az előadás második változata. Nekem ugyanis – utaltam már rá – mindig szükségem volt a fékek, ellensúlyok rendszerére, amit teljesen természetesnek tartok egy műalkotás születésénél. Ma a filmesek tesztvetítésnek hívják azokat a megnézéseket, amiket az Orfeo Stúdió működésének kezdete óta mi is tartottunk, ahol általában a kiválasztott nézők, többnyire olyanok, aki reprezentálták a célcsoportot, elmondják a véleményüket, amit aztán vagy megfogad a rendező, az alkotó stáb, vagy sem. Ha nem

fogadja meg, akkor mindig rosszul jár. Ha megfogadja, akkor abban az esetben jár jól, ha nem azt fogadja meg, amit mondanak, hanem elgondolkozik azon, hogy mi a szent szarért mondják ezt. Ehhez azonban idő kell, hogy végig lehessen gondolni és beépíteni a munkába. Ezért hiányzik a magyar színházi gyakorlatból ez a módszer, mert többnyire nincs rá idő. Pedig az alkotáshoz énszerintem nélkülözhetetlenek az ilyen visszajelzések. A 70-es, 80-as években ezt mindig meg is teremtettem. Amikor nem volt össz-Orfeo-megbeszélés egy készülő előadásról, akkor hívtam vendégeket. Például hívtam Aschert[1], aki valamilyen szinten nekem a barátom volt, de hogy hogyan találkoztunk egymással, azt már nem tudom. Ascher afféle megbízott főrendezőm volt, de csak vendégként. Vagy sokszor hívtam Elek Juditot is, akinek filmjeiben magam is, a stúdió kások is többször játszottak. Ő is gyakran elmondta a véleményét.

– A Woyzecket mennyiben befolyásolták a tesztelőadások?

– Ekkor Tordai Zádor filozófustól hallottunk fontos dolgokat, aki a barátunk volt. Korábban már látta az *Etoile*-t és a *Szüret*et is. Az ő véleménye mindig fontos igazodási pontot jelentett. Amit Zádor mondott, arra oda kellett figyelni. A *Woyzeck*nél nagyon lebaszta az előadást, azt mondta, hogy ebben a formájában ez megmarad egy szerelmi történetnek, féltékenységi drámának, pedig itt szerinte jóval többről van szó. Dolgozzunk még rajta! Ekkor három hét intenzív munkával sikerült teljesen megfordítani az előadást. Erről nagyon szépen írt Zádor, van egy tanulmánya[2] a *Woyzeck*ről. Sőt több művében is elemezte a darabot, mert nagyon lényeges dolgokra jött rá. Nem a mi előadásunk hatására, ez inkább csak felhívás volt számára, hogy végiggondoljon sok mindent. Én ezt tartottam igazán fontosnak, hogy az előadás megindítson embereket, további gondolkozásra késztesse őket, valamifajta szellemi táplálékot adjon nekik.

– Mi változott a végleges változatban az előzőhöz képest?

– Össze kellett a jeleneteket keverni, hogy valamiféle szellemi izgalmat vigyünk bele. Nekem volt erre egy megoldási javaslatom, amihez a többiek is csatlakoztak: kihagytuk a felesleges illusztratív jeleneteket, és a játék csak az üres térről és egy asztalról szólt. És a tér két végpontjáról szólt. Az egyik egy dekoráció volt, egy üres keretben valami…

– De ha jól emlékszem, nem a nagy térben kezdődik a Woyzeck, hanem valahol kint.

– Kint kezdődik. De az előző változatban még ez a kinti tér is szerepelt, úgyhogy egyik helyről a másikra mentünk. Ameddig az egyik helyre ment a közönség, a másikon gyors átrendezés történt. De ez nem működött, mert ebben az improvizatív térben ez mégis csak valamiféle színházi beütést jelentett. Ez még az én hibám volt, de végül ezt kiküszöböltük,

1 Ascher Tamás (1949) 1973-tól a kaposvári színház, 1989-től a Katona József Színház rendezője. A kezdetektől érdekelték az alternatív színházcsinálás formái. Mert mint mondja: „mi 68-as fiatalok vagyunk – én 1967-ben érettségiztem –, tehát egy olyan kor gyermekei", egy olyan nemzedék tagjai, „amely semmilyen módon nem akart beolvadni a már létező társadalomba." Egy időben rendszeresen zsűrizett a kazicbarcikai amatőr színházi fesztiválon, illetve tanított a zalaszentgróti színjátszó táborban.

2 Tordai Zádor: *Woyzeck, 1978.* In Tordai Zádor: *Megértő módban.* Magvető Kiadó, Budapest, 1984. 87–140. o.

és azzal a szemlélettel helyettesítettük, ami nagyjából Lacának volt az ötlete, hogy csak az asztal szerepeljen, semmi más. Ez egy radikális megoldás volt. Ekkorra ugyanis a színészek már olyan helyzetbe kerültek, hogy nekik is muszáj volt dolgozniuk az előadáson, hogy tovább tudjanak menni. Laca egyébként nem tudja eljátszani a szerepet, csak akkor, hogy ha önmagáról szól a dolog. És akkor jött az ötlet, hogy zárjuk be a termet, hogy legyen egyterű a játék, ahonnan nem lehet kimenni. Az én változatomban még kétterű volt az előadás, és a helyszínek ki voltak jelölve, de ebben a harmadik változatban teljesen lecsupaszítódott maga a tér is.

A *Woyzeck*nek erre a redukált változatára nagy hatással volt Kondor Béla három festményének elemzése, amit egy alkalommal Kiss Mihálytól[3] hallottunk. Az elemzésnek az volt a lényege, hogy a kezdeti időben Kondor Béla a korpuszhoz, tehát a felfeszített Krisztushoz egy hátteret képzelt el, amelyben ott volt a város. A második variációban megjelent ugyanez a korpusz, de már nem volt ennyire strukturált, a körvonalai áttetszőbbé váltak, és a városnak is éppen csak a jelzése mutatkozott. A harmadik változatban pedig igazában már csak maga a kereszt szerepelt, ami csak a színekkel és a kompozícióval volt erősebb, de mindenfajta magyarázat, narratíva, illusztráció eltűnt a képről, ettől vált erőssé. Én azt látom, hogy ugyanez a tisztulási, egyszerűsödési, kristályosodási folyamat zajlott le a *Woyzeck*ben – és minden valamireváló előadásunkban, ha volt rá idő. A végeredményt ez határozta meg. Ha ez a folyamat nem működött, akkor megmaradt az előadás a Kondor-féle első változatnál. Ekkor terjedelmileg próbáltunk meg valamit megmutatni, több fajta háttérszín felvázolásával gazdagítottuk a tartalmat, nem pedig mélyítettük azt. Az alkotás folyamatát igazából a terjedelmi gazdagítás, illetve az egyszerűsítés–mélyítés ellentétpárja határozza meg.

– Nyilván a közönség szerepét is átértelmezi a Woyzecknek ez a zárt térbe helyezett változata.

– Mi mindig is egyterű előadásokat tartottunk, emelt színpadon soha nem játszottunk. A nézők mindig is velünk azonos szinten helyezkedtek el, csak még nem álltak és nem vándoroltak, mint a *Woyzeck* esetében.

– Mára már külön műfajjá váltak a vándorlós előadások.

– Nem nagyon szeretem ezt a mászkálást. Egy helyen láttam ezt érdekesnek, a *Hazámhazám*on[4] Zsámbékon. Az elég jól működött. De hallottam, hogy Novák Eszter *Tréfa, szatíra*jánál[5] végigmászkálták az egész Új Színházat. Ennek a *Balkon* című előadásunk az előzménye, amelyben mi is bejártuk az egész épületet. '81-ben a miskolci Nemzeti Színházban is játszottuk a *Balkon*t, úgy, hogy az egész színházon végigmentünk. Az még reveláció volt, tényleg nagyon bírták az emberek, hogy vándorolnak.

3 Kis [sic!] Mihály: Kondor Béla keresztjei. *Művészet* 1978. 2. sz. 29–33. o.

4 *Hazámhazám... avagy a politika halála.* A Krétakör Színház előadását Schilling Árpád rendezte, az előbemutató Zsámbékon volt 2002. augusztus 18-án, majd az előadást a Fővárosi Nagycirkuszban játszották 2002. október 23-tól. Szereplők: Csákányi Eszter, Péterfy Borbála, Bánki Gergely, Katona László, Mucsi Zoltán, Rába Roland, Terhes Sándor, Láng Annamária, Sárosdi Lilla, Gyabronka József, Viola Gábor, Nagy Zsolt, Scherer Péter, Tilo Werner.

5 C. D. Grabbe: *Tréfa, szatíra, irónia és mélyebb értelem.* Bemutató: Új Színház, 1997. szeptember 26. A rendező Novák Eszter volt, szereplők: Schlanger András, Magyar Attila, Dengyel Iván, Tóth Ildikó, Hajdú István, Fazekas István, Horváth Csaba és Nagy Mari.

– A Woyzeckben a mászkálás azért teremtett szellemi izgalmat, mert nézőként az volt az ember érzése, hogy résztvevője az eseményeknek, mégsem szól bele abba, ami történik, ezáltal bűnrészességet vállal vele.

– Így van. De ez már megtörtént korábban is, először a *Szüret*nél tételeztük fel azt, hogy a tömeg az a közönség. Számomra ez a maximum, ameddig a színpad–nézőtér határainak lebontásában elmegyek, mert nem szeretem bevonni a nézőket. Mindig kínosan érzem magamat, ha be akarnak vonni az előadásba, úgy érzem, hogy át vagyok rázva. Én inkább csak azt tételeztem fel, ami a valóságban is működik, hogy az egyes emberek figyelnek, ott vannak, látnak mindent, de nem avatkoznak be. Tehát létezik egy konvencionális határ, amit nem lépnek át. Emiatt valóban mindenki azt érezte, hogy részvétlenül áll egy tragédia kellős közepén. De ennek a mindenkori közönség természetes érzésének kell lennie, bárhol, bármilyen formában is játszanak egy tragédiát. Tehát ezzel mi még nem léptünk át semmiféle határt, csak éppen a szélső pontig feszítettük a nézőtér–játéktér kettősségét, hiszen itt minden testközelben történt. Ugyanakkor a *Woyzeck* azért is volt nagyon fontos, mert itt a teret senki nem hagyhatta el. Ez volt a leglényegesebb: hogy egy térbe voltunk zárva a közönséggel. Ezt a gondolkodást Laca is, Csaba is erőteljesen képviselte. Tehát nem lehetett kimenni cigarettázni, büfézni.

– De azért volt szünet.

– A szünetben is együtt voltunk. Le volt zárva a tér. A szünet is a játék része volt. Egy pillanatra megállt a cselekmény, de a színészek ugyanabban a ruhában ugyanott tartózkodtak. Ugyanúgy itták a sört ésették a zsíros kenyeret. Rá lehetett gyújtani és a sörben, koszban tocsogni, de kimenni nem lehetett. Ez volt a lényege, a bezártság a közös térbe. Hogy itt a tragédiának be kell következnie. Nem lehet dobbantani. Ez egy dramaturgiai alapelv azóta is, hogy csak akkor jön létre dráma, amikor a kilépés határai megszűnnek...

Így a *Woyzeck* nemcsak azt integrálta, amit addig csináltunk, hanem előre mutató szerepe is volt. Például ezután vált fontossá, hogy mindig zárt teret kell teremteni, de ezt hol így, hol úgy megcsinálni. Később, a Csáth Géza-adaptációban, a *Zách Klárá*ban szó szoros értelmében megcsináltuk ezt a bent ülést.

– A Woyzeckről az a meghatározó emlékem, hogy nagyon erős fizikai akciók zajlottak benne.

– Igen. Tényleges erőből zajló cselekvések. *Woyzeck*ben két ilyen fontos pont volt, az ölelés és az ölés, amiből három meghatározó aktus alakult ki. Kezdem a középsővel, ami a férfiak, azaz az Ezreddobos és Woyzeck küzdelme. Ez úgy valósul meg az asztalon – szintén az említett asztalon játszódik –, hogy itt a sör játszotta a főszerepet. Az Ezreddobos úgy alázza meg Woyzecket, hogy megitatja. A szövegben csak annyi van, hogy „igyál". Én azt szerettem volna, hogy ez a szexualitásra utaló aktus legyen, amikor az izomember, a hím legyőzi riválisát, a másik hímet. Egy afféle ölés-ölelés vegyes aktusban legyűrje az asztalra, és lovaglópózban ráüljön. Tehát találkozzon a két nemi szerv. És ez arról szóljon, hogy meglovagolja, azaz betöri a lovat, és sörösüveggel megitatja, kvázi leszopatja a Woyzecket, aki ettől undorodik, de végül is ez a felláció győz, és tisztára nedves lesz, viseli a szégyenét, gyakorlatilag a hím erejének lenyomatát. Mert az Ezreddobos megmutatta, hogy ő az egész sört rá tudja locsolni. Tehát ez egy áttételes szexuális aktus volt, ami az ölést és az ölelést szintetizálta.

Az első szexuális aktus ugyanehhez a hímhez, az Ezreddoboshoz kötődik, amikor az szinte a falhoz keni a lányt, Marie-t, és kvázi megerőszakolja. Ez valójában egy tévedésem volt, de csak a szereposztásból adódó tévedés. Egyszerűen azért, mert Gaál Erzsi nehezen viselte az Angelus Ivánnal való színpadi erotikus kapcsolatot (különösen élete másik két férfi partnerének, Csabának és Lacának a jelenlétében). Ezért megpróbáltam úgy megszerkeszteni ezt az aktust, hogy Marie akarata ellenére történik. Ez azt eredményezte, hogy kicsit szegényítettem Marie figuráját, kiöltem belőle az erős nemi vágyat, miközben Marie kívánsága, hogy egy hímmel találkozzon, nemcsak a magányosságból, nemcsak a bezártság érzetéből adódik, hanem természetes vágyából is.

– Gaál Erzsi nem tudta volna hitelesen megcsinálni Angelusszal „a természetes vágyat"?

– Nem tudta volna, legalábbis akkor úgy gondoltam, mert valóban volt valami probléma a kettőjük viszonyában. Ezért csináltuk meg úgy, hogy mintegy lelkifurdalástól küszködve odaadja magát ennek a hímnek, aki fölkeni őt a falra…

– De úgy emlékszem, hogy ez szinkronban megy egy másik „megerőszakolás" jelenettel.

– Igen, szinkronban van az orvosi kísérlettel, amikor Woyzecket pisálásra kényszerítik.

– Így az erőszaknak a két formáját láthatjuk egyszerre.

– Igen, ezek nagyon tudatosan komponált részek. Ezeket a párhuzamosságokat először csak a könnyebbség kedvéért hoztuk létre, hogy látszódjon, mi minden történik egy időben. Ekkor kiderült, hogy Woyzecket kvázi a munkája közben csalja meg az asszonya. De ezzel csak azt akartam mondani, hogy itt történik egy szexuális aktus, de a szexuális aktusnak a fizikája nem azt jelenti, hogy nekem valóban nemi szervek naturális találkozását kell látnom. De azt sem jelentheti, hogy stilizáltan mutassam meg, hogy mi is történik ilyenkor, mint ahogy nagyon sokszor látom a színházban. Hanem a fallal való találkozás a fontos, a döngölés, hogy ezt a nagyon ócska, ótvar hím-nőstény találkozást megélhessük.

A harmadik meghatározó aktusban ugyanez az ölés-ölelés párhuzam jelent meg, amikor a kés hátulról hatol be Marie-ba és öli meg az asszonyt. Laca még attól is irtózott, hogy előzőleg látszódjon a kés, mert szerinte ez olyan, mint egy rossz film. Amikor azt várja a néző, hogy na, most akkor mikor szúrja már le. Ehelyett mindebből csak egyetlen egy mozdulat lett az utolsó pillanatban, amihez én a vizet társítottam: az eleső, vergődő Marie felborított egy vödröt, amiből kiömlik a víz. A vízhez mint éltető elemhez azóta is ragaszkodom. Ezt a jelenetet Gaál Erzsi nagyszerűen csinálta. Tudatosan hosszú jelenet volt, és a haldoklás-élvezés kettősségébe fordult át Gaál Erzsi sikítása. (Erről volt tapasztalatunk: mindannyian hallottuk ezeket a zajokat, mert együtt éltünk.) És addig rángott tulajdonképpen, míg ez az ölés-orgazmus bekövetkezett.

Én Auden egyik verséből értettem meg, ami katartikus hatást tett rám, hogy a halál mindig valami mocskos, eldugott helyen játszódik. Még '67-ben az első előadóestemen szerepelt ez a vers[6], és egy Brueghel-képet idézett fel, az *Ikarosz bukását*. Ennek az a lényege, hogy a történelem sosem látja, hogy a legnagyobb halálesetek hogy történnek. Például az, amikor lezuhan Ikarosz, mert a Naphoz közeledve megolvad a szárnya. De az ezt

6 W. H. Auden: A Szépművészeti Múzeumban

ábrázoló képnek – mert erről írta Auden a versét – csak az egyik eldugott sarkában hal meg a főszereplő. Ehhez képest nagyon furcsa, hogy a halál többnyire kitett dolog a színházakban, a művészetben, a költészetben. Már Shakespeare-nél is, ahol szinte horrorisztikus jeleneteket látunk erről. Például a kriptajelenet a *Rómeó és Júliá*ban. Ezekkel a kitett halálokkal nem is nagyon tud mit kezdeni a színház. Törőcsik is elmondja, hogy az élete egyik nagy kudarca, hogy nem tudta elmondani a kriptamonológot.[7] A mai napig úgy emlékszik, hogy egyszerűen nem tudta megoldani, mert olyan életszerűtlen, hogy nem lehet igaz. Ha a halált a középpontba állítják, akkor az csak ilyen lehet. Ugyanúgy, ahogy a verekedés vagy az ölelés is. Vagy ha magát a szexuális aktust állítják a középpontba. Ebből kukkolás lesz, aminek a szex shopokban a helyük.

Ezzel azt is akartam mondani, hogy csakis teljes fizikai jelenléttel lehet megcsinálni ezeket az aktusokat – de úgy, hogy ezek asszociációkat keltsenek. Egyébként az asszociáció mint színházköltészeti eszköz alapkérdés számomra. Arra törekszünk, hogy ne ábrázoljunk, hanem minél több asszociációt keltsünk, mert annál inkább sűrítettek lesznek a színházi események. Van, ahol az asszociációk tömege adja meg azt az erőt, ami szétfeszíti a szituációt, hogy ne dramaturgiailag gondolkozzunk a dolgon, hanem az egész jelenet inkább fizikai érzéseket keltsen bennünk.

– És a nézők hogy fogadták ezt az új szerepkört, amit a Woyzeck jelölt ki számukra?

– Mindig azt firtatták, hogy nem félek-e attól, hogy lesznek olyan nézők, akik átlépik ezt a határt, és például megakadályozzák a *Woyzeck*ben a gyilkosságot. Ez teljesen hülye kérdésfelvetés. De egyszer valóban megtörtént. Később derült ki, hogy provokáció volt. Pécsett (vagy Szegeden) történt, egy rivális amatőr társaság ismerte az előadást, tudta, hogy mi fog történni, ezért belelépett a cselekménybe, és elvette a vödröt Marie kezéből, ugyanis anélkül nem tud megtörténni a gyilkosság. Laca, aki nem volt egy meggondolós ember, azt mondta erre, hogy add ide, mert szétverem az agyadat, baszd meg. Erre a srác elszaladt a vízzel, és kiöntötte. Laca akkora pofont adott a srácnak, hogy azt hiszem, mentő vitte el. A közönség roppant élvezte az egészet, és nem hitte el, hogy ez nincs benne az előadásban. De én teljesen ki voltam borulva, hogy létezik ilyen, hogy ez megtörténhet. Később kiderült – mert mesélték –, hogy egy fiú meg egy lány kifejezetten készült erre az akcióra. Ezzel tették volna lehetetlenné magát a gyilkosságot, ami a víz kiöntésével azonos. Ők ezzel tisztában voltak, ezért lépték át azt a határt, amit senki más nem lépett át, amíg a *Woyzeck*et játszottuk.

– Mekkora volt a közönségetek? Változott ez az idők során?

– Változott, hát persze. Hiszen a *Woyzeck*nek 105 előadása volt. Azért az valami. De ebben benne vannak a vendégszereplések is, Venezuelától kezdve a világ sok helyén jártunk vele.

– Hogyan történt, hogy a Woyzecket ugyan a HVDSZ Jókai Művelődési Ház keretében mutatták be, de nem az Akácfa utcában, hanem a Lőrinc pap téren játszották?

7 Törőcsik Mari az 1971-ben a Nemzeti Színházban játszotta Júliát. Az előadást Major Tamás rendezte. (Rómeó: Sztankay István, Mercutio: Iglódi István, Lőrinc barát: Sinkovits Imre, Dajka: Horváth Teri.)

– Mert a művelődési háznak voltak kisebb fiókintézményei, többek között a Lőrinc pap téren, ahol később a Cirkogejzír meg az Egocentrum mozi működött.

– Most egy Jaromír nevű söröző-étterem működik ott.

– Akkor egy üres hely volt... A házmestereknek volt a gyűlésterme. Semmire nem használták.

– Kinéztétek magatoknak?

– Nem. Felajánlották. Azt mondták, hogy most annyi minden történik az Akácfa utcában, és mi olyan szépen dolgozunk már, hogy nem tudnak nekünk minden nap próbalehetőséget adni, de rendes volt a kultúrház egész vezetősége, így felajánlották a Lőrinc pap teret. Egyébként ezek a remek népművelők, akikkel annak idején találkoztunk, nagyon fontos szerepet játszottak a Kádár-rendszer lebontásában. Azért voltak fontosak, mert ők szabadon tudtak dolgozni, amennyire csak lehetett. Korábban már említettem Benkő Évát és az általa vezetett kőbányai klubot. Ezek az ifjúsági klubok eredetileg arra jöttek létre, hogy betereljék ide a különféle csoportokat, és megfigyelés alatt tartsák őket, és az esetleg kialakuló ellenzéki törekvéseket is kanalizálják. De közben ezek a klubok mégis lehetőséget adtak a munkára. Engedtek elmenni addig, ameddig feszegetni lehetett a határokat.

– Hányan fértek be a Lőrinc pap térre?

– Ötven körül.

– Szóban terjedt az előadás híre vagy plakátokon?

– Szóban, szóban. Házi készítésű, fekete-fehér, raszteres A3-as plakátunk volt, Laca fantasztikus arcával, de ez csak egy-két helyen volt kirakva.

– Voltak belépőjegyek?

– Azt hiszem, voltak. De ez már nem az én dolgom volt. A kultúrház bocsátotta ki a jegyeket.

– Hány forintért lehetett a Woyzecket megnézni?

– Nem tudom.

– És ki árulta a jegyeket?

– Ezt teljesen a kultúrházakra bíztam. Azt hiszem, a *Woyzeck*nél még kalapozás volt. Meg telefonon kellett bejelentkezni. Igen, talán telefonálni kellett. De ezt a részét már elfelejtettem, bevallom őszintén.

– Kialakult egy kör, amely járt a Stúdió „K" előadásaira?

– Igen. Már az Orfeónak is kialakult ilyen köre, de amikor bemutattuk a *Woyzeck*et, ez jóval szélesebb lett. Most is vannak ilyen körök, csak ezek szűkebbek, mert most ezer színházban ezer esemény zajlik. De azért van egy garnitúra, amely Pintér Bélára esküszik, és vannak más színházak is, ahová járnak az emberek. De most nagyjából az a közönség jár a függetlenek előadásaira is, akik a Katona József Színház törzsközönségét is alkotják.

– A 70-es években tudtatok valamit arról, hogy ki mennek hozzátok, és hogy milyen más színházakba járnak még?

– A 70-es években teljesen önálló közönségünk volt.

– Tehát hozzátok olyanok jártak, akik nem jártak mondjuk a Vígszínházba, ami akkor az egyik legprogresszívebb színház volt.

– Így van. Elmentek bizonyos előadásokra a mi nézőink is, de amit nálunk láttak, az teljesen más volt. Egyedüliek voltunk, nem nagyon voltak hasonló lehetőségek. Nézz körül most, hogy mi minden van Pesten műsoron! De akkor mi a *Woyzeck*kel gyakorlatilag az egész világgal kapcsolatba kerültünk. Voltak házasságok, amik ennek nyomán kötettek, mert a *Woyzeck*en találkoztak emberek. Például Tordai Zádor házassága. Emberek onnan ismerték meg egymást, hogy mindannyian látták a *Woyzeck*et.

– Szerencsére az utókor is láthatja az előadást, mert két felvétel is maradt róla.

– Szirtes András a Balázs Béla Filmstúdió keretein belül csinált egy fekete-fehér filmet. A 30. előadást vette fel több kamerával a Lőrinc pap téren. Ez '78-ban történt. Gothár viszont egy későbbi változatot vett fel '80-ban, amikor a Szkénében játszottuk. Azt hiszem, hogy akkor ő mind az öt előadást fölvette, és abból vágott össze egy előadást. Ezt Gothár a sajátjaként kezelte, jelentkezett, hogy szeretné megcsinálni ezt a tévéváltozatot, mert nagyon szerette az előadást.

Különben az előadásról készült filmeken így utólag érdekes fölfedezni a nézők között az egész magyar színházi életet. Látszik a nézők között Csiszár Imre, Timár Éva, Kállay Ilona és mások is. Utólag fedeztem fel ezt, mert akkor még nem ismertem őket. Ruttkai Évától kezdve tényleg ott volt mindenki. Ruttkai nagyon szép tanulmányt írt a *Woyzeck*ről, csak úgy magának. Sikerült egy csomó olyan embert összehoznunk, akik megmaradtak támogatónak. Nem anyagi, hanem eszmei támogatónak, a véleményükkel segítettek. Egy ideig vezettem a feljegyzéseket arról, hogy minden *Woyzeck* előadás után volt közönségtalálkozó – részben Pilisborosjenőn, részben a Lőrinc pap téren – ahol elmondták a nézők, hogy mit láttak, mi a véleményük. Ezeket mind följegyeztük, s utána megbeszéltük, hogy a következő előadáson mit lehet javítani.

MINT EGY UTCAI BALESET

29 éves volt Székely B. Miklós, amikor eljátszotta Woyzecket, élete egyik legfontosabb szerepét. Az előadás akkori plakátjain is az ő arca volt látható, és a korabeli kritikák mindegyike kiemelte revelatív alakítását. A Stúdió „K"-ban zajló kollektív alkotásból fakadónak az előadás formájának kialakításában is fontos szerepet játszott.

– Te mit gondolsz arról, hogy miért a Woyzeck lett a legfontosabb előadásotok?

– Amit mondani tudok róla, azt Fodor Tamás valószínűleg vitatná, mert erről nincs konszenzus köztünk. Sőt! Úgy érzem, hogy ő kozmetikázza a történetet. Az az előadás, amit ő rendezett, megbukott. Egy nyilvános bemutatón, ami után Tamás látványosan föl is adta az ügyet Borosjenőn. A csoport viszont folytatta a munkát, ehhez én készítettem vázlatokat, ugyanis én az előadás fókuszában álltam, azaz speciális helyzetből láttam a történetet. Olyan szubjektív helyzetből, aminek következtében tudtam olyan ötleteket hozni, amelyek meghatározták az előadás végső formáját. Ehhez persze kellett az előző öt hónap kínlódása. Anélkül nem ment volna. De én valójában ellene mentem mindannak, ami öt hónapig készült.

– Mert mi történt addig?

– Nem tudom, hogy tudod-e, hogy *Woyzeck*et Ács János hozta...

– Tudom.

– Nem tudom, hogy Tamás akkor éppen mit akart. Valószínűleg épp semmit nem akart. Nem jutott eszébe semmi. Vagy Dániel Ferivel akarta folytatni a munkát, akivel a *Woyzeck* előtt dolgoztunk. '77 tavaszán azt mondta Tamás, hogy belefér, hogy Ács Janival próbáljunk. Otthon volt mindenki. Így nyáron elkezdtünk etűdözni Áccsal. De nagyon lilákat kért tőlünk. Amatőr dolgokat. Például kötelet fogtunk és vonatoztunk. Nem tudom, még miket. Efféle hülyeségeket. Egyáltalán nem tudott beindulni Jani, aztán le is álltunk. Ekkor következett a nyári szünet, és mi Gaál Erzsivel és Oszkayval elutaztunk Franciaországba stoppal. Ez egy kéthetes út volt. Amikor visszajöttünk, Tamás már azzal fogadott minket, hogy nem is rossz anyag a *Woyzeck*, ha már ennyire belementünk, csináljuk meg. Így kezdtünk el vele dolgozni. Akkor én lettem Woyzeck...

– Miért, addig nem te voltál?

– De. Csakhogy ez Ács szereposztása. Rögtön arra gondoltam, hogy Tamásnál mindig Oszkay Csaba volt a hős. Nem, most jó passzban vagy – mondta Tamás, és már nem változtatott a szereposztáson. De ő sosem tette ki a döntéseit. Nem indokolta őket. Olyan helyzetben volt, hogy ezt megtehette. Így hát lényegében az eredeti szereposztással augusztusban megindultak a próbák. Novemberig dolgoztunk rajta. Ebből lett ez a bizonyos nyilvános bemutató, ahol megbukott az előadás. Emlékszem, Tordai Zádor húzogatta a vállát, hogy ez egy romantikus adaptáció. Mert előtte a naturalista etűdökkel a kor színvonalán szólaltunk meg – ha szabad így mondani –, de a *Woyzeck*kel nem. Tudtuk, hogy ez nem jelent továbblépést, mert akkor még megvolt bennünk az igény, hogy az új bemutató mindig továbblépés legyen.

– És akkor mi történt?

– Akkor mindenki depressziós lett, hogy nem jó, amit csináltunk, mi legyen vele. Nem volt jó az előadás. És akkor én a munkahelyen – akkor még dolgoztam – vázlatokat készítettem, hogy miket lehetne csinálni, hogy más legyen az előadás. Megéreztem egy szituációt, a *Woyzeck* egyik szituációját, aminek konzekvenciái voltak a darabra nézve. Ezért kidobtam a díszletet, bezártam a sétautat, és mondtam, hogy ez egy zárt hely legyen, egy utca. Mert korábban több helyszín volt kijelölve a térben, és a nézők mászkáltak közöttük. Én azt mondtam, hogy olyan legyen mindez, mint egy utcai baleset. Ennek az a logikája, hogy aki a külső körön áll, mindig az izgul a legjobban, mert nem látja, hogy mi történik. Ez a „nem látás" dramaturgiája. Pici a hely, sok néző állja körbe, és a második sor már alig lát valamit, a harmadik sor még kevesebbet lát, de ez nem a feszültség csökkenését jelenti, hanem a növekedését, mert mindenki szeretne látni. Végül is bejött ez a megoldás. Nagyon bejött.

– Mi volt előtte a díszlet, amit kidobtál?

– Dobogók, amelyekre föl kellett menni a reflektorfénybe. Ez adott egyfajta patetikusságot ezeknek a nehéz szövegeknek, ami ellen lehetetlen volt dolgozni. Miközben hihetetlenül erős szenvedélyek vannak a darabban, amit valahogy meg kellene érezni. Ezt nem lehet dobogón eljátszani. Csak így, hogy megcsonkoltuk, hogy nem látszódik, nem tudni. Például, hogy egy lökdösődésben van egy családi dráma. A férj és feleség durván összeveszik, ami mögött van harminc év. De te sietsz, annyit látsz, hogy valami lökdösődés van, felvillan a kurva nagy feszültség, ami két ember között van, ez egy pillanatra szíven üt, de sietsz tovább. Na ilyen lett a *Woyzeck*: bejött az óvatlan néző, és nem látott semmit, csak látott egy fiatal, bodros hajú kapitányt meg egy agyonhajszolt Woyzecket...

– Szóval vázlatokat csináltál arról, hogy mi van a fejedben.

– A Pénzügyőr pálya büféjénél rajzoltam le a teret Fazekas Pistinek, amikor vártuk a kajánkat.

– Mit kerestél a Pénzügyőr pályán?

– A Pénzügyőr pályának volt egy fabódés kajáldája, ahol kurva jól főztek. A Pannónia Stúdióban dolgoztunk, és ott jöttünk át Borosjenő felé, a hegyen kellett átbuszozni, amikor

vánszorogtunk haza. Nagyon népszerű volt a pannóniások körében ez a fabódé, odamentünk kajálni, már amikor volt pénzünk. Ott rajzoltam le a zárt teret, mert ráéreztem, hogy ha esztétikusan járkál a közönség, levegősen és kulturáltan, akkor nem fog létrejönni a hatás. Ehhez le kell zárni az egészet, mint egy kuktafazékot. Ezt elmondtam a Tamásnak, meg azt is, hogy dobjuk ki a dobogókat. Inkább gesztusaim voltak erre, mint mondtam. És akkor Tamás ráállt erre, de mások is beindultak. Tudtam én, hogy baj van. Hát bedől a ház, ha nem lépünk.

– A többiek is agyaltak ezen?

– Biztos.

– De nem mondtak semmit?

– Nem. Se Csaba, se Gaál, se Fazekas. Gaált teljesen lekötötte a szerepe, hogy miképp lesz jó. Tradicionálisan nem tudta megközelíteni a figurát, mert ő nem anya. Pedig itt egy olyan nőről van szó, aki be van zárva a gyermekével, és ettől megőrül. Gaálnak nagyon sok idő kellett, talán 30-40 előadás, hogy jó legyen. Akkor levette a parókát, amiben addig játszott, és visszajutott oda, hogy ő Gaál Erzsi, és megkereste azt, hogy belőle mitől lesz hihető ez a figura.

– Szóval mutogattad Tamásnak, hogy mit akarsz?

Igen. Következett egy furcsa kéthetes forrongó időszak. Tamás annyira kikészült az első bemutató kudarcától, hogy nem szólt bele abba, amit csináltunk. Sőt egy idő után ráhangolódott erre, és csodálatos dramaturgiai ötleteket hozott. Neki páratlan kultúrája van ehhez. Gyönyörű dolgokat hozott. Például az előadás egyik legerősebb pontja ott született: amikor a Kapitány moralizálása arra fut ki, hogy Woyzeck nem talált-e egy idegen szakállszőrt otthon, ez nálunk borotválás közben hangzik el. Ez nem a Büchner ötlete, ez Tamás ötlete. Szóval ő is bődületesen beindult. Lényegében az történt, hogy megvágtuk az addig elkészült anyagot. Ezért születhetett belőle a kornak megfelelő színvonalú előadás. Tamás látott korábban külföldön olyan előadásokat, amelyek hasonló eszközökkel dolgoztak. De kellett a sikerhez Büchner is, a világirodalom egyik csodája. Az előadásunkban az általa teremtett anyag emelkedett a kor színházi nyelvének legmagasabb színvonalára. Kvázi szándéktalanul vagy a szándékaink ellenére. Nem tudok erről pontosabban beszélni, mert én sem tudatossággal dolgoztam, inkább pánikból. Mert rosszul esett, hogy nem sikerül az előadás, amiben a főszerepet játszottam.

Aztán két hét után azt mondtuk, hogy na jó, mutassuk be, ameddig eljutottunk. Nem tudta senki, hogy mi lesz belőle. De bejöttek a nézők, és abban a pillanatban éreztük, hogy itt valami egészen más történik. Én például nem tudtam megszólalni, csak nyeldekeltem. Makogtam a szövegből. De olyan feszültség volt, hogy tudtuk, itt valami történik. Hogy mi, azt még pontosan nem tudtuk. Most nem a sikerről beszélek, mert ennél sokkal brutálisabb dolog történt. Valami olyasmi, ami a bányalégomláshoz hasonlítható…

–Tamás másképp emlékszik a történtekre?

– Másképp. Amikor néhány éve először tisztázni akartam vele ezt a történetet, akkor úgy csinált, mint aki meglepődik azon, amit mondok, mert az ő fejében egy másik verzió él.

Gaál Erzsébet | Fotó: Dévényi Éva / PIM–OSZMI

De ha bizonyítékokat keresünk, akkor Gaál Erzsit idézhetem (aki sajnos már nem él). Ő lakonikusan csak annyit mondott nekem a *Woyzeck*ről, hogy azt te csináltad meg. Akkor mi együtt éltünk. És nagyon rosszkedvű volt, de ennyit azért mondott. Én meg kiröhögtem, hogy ne hülyéskedj már. Ugyanis semmi olyasmi nem volt bennem, hogy bármit is én csináltam volna. De utána Tamás hetekig rendszeresen megtámadott Borosjenőn, hogy neki nem tetszik, ahogy játszom: szürke vagyok, unalmas vagyok. Azaz egyszerűen nem tudta fölfogni, hogy itt valami más törvényszerűség működik. S tényleg más törvényszerűség működött, amiből létrejöttem én, létrejött a színészetem, amit aztán a filmesek később bekajáltak, és sokáig tudtam vinni. Aztán persze modoros lettem, satöbbi, mit tudom én… De mindez ott született. Voltak előzményei, elsősorban a naturalista etűdök, amiket Dániel Ferinek köszönhetünk…

– Hogyan jellemeznéd ezt a színészetet?

– Ez egy talált tárgy – így neveztem a *Woyzeck*et. Ez nem szerep, hanem egy talált tárgy. A *Woyzeck*ben valahogy összejöttek a dolgok. Meg az én hétköznapiságom is hatott benne, ami egyáltalán nem tűnt színészetnek. Emlékszem például erre a mondatra, hogy „bűn, kövér, vastag bűn, úgy bűzlik, hogy az angyalokat lehetne kifüstölni vele az égből". De nem tudtam elmondani. Aztán végül megoldódott valahogy, kilencven százalékban megoldódott ez a szerep.

– Az az érdekessége a darabnak, hogy ez egy kifejezetten költői szöveg.

– Ez egy bibliai idézet. János apostolnak a látomása a Jelenések könyvében. Meg sok min-

den más is van benne. Emlékszem arra a próbára, amikor ráéreztem a lényegre. Valamelyik Andresszel való jelenetet próbáltuk, Andres ült, én a falnál álltam. Már nem kellett a szövegen gondolkodnom, mert annyit próbáltuk korábban. És akkor valamit megláttam a földön, és elrúgtam, közben mondtam a szövegemet. Ekkor villámcsapásként ért a felismerés, hogy itt a létezés véletlenszerűsége adja a varázslatát annak, hogy ez a rettenetes balladisztikus szöveg életre tudjon kelni. Hogy az az egyik legfontosabb dolog, hogy a létezésünk véletlenszerű legyen. Az, ahogyan mondjuk a szöveget, figyeljünk egymásra, beszélünk egymáshoz, de néha elnézünk, mert megy arra egy járókelő vagy valami más történik, de közben a koncentrációd, a gondolatod ott marad, tehát a kommunikáció működik. Szerintem ebből a mozdulatból született meg maga a Woyzeck, a Székely B. Ennek a mozdulatnak a következtében jött létre, hogy ott mondat közben elrúgtam valamit. Ott éreztem rá a lényegre. Aztán persze sokszor elvesztettem és patetikus lettem, és mit tudom, próbáltam Básti Lajos lenni. Nem ment, hála Istennek. Néhány éve Szirtes Andris csinált velem egy hosszú videóinterjút, ahol levetítette nekem a *Woyzeck*et, és közben rögzítette kamerával, hogyan reagálok rá (ráadásul még söröztem is közben). Az derült ki ebből, hogy mi az, ami még ma is hihető, és mi az, ami már nevetséges, gyenge, amatőr megoldásnak hat.

– Melyik változatot néztétek?

– Az övét. A Gothár felvétele megítélhetetlen. Az nagyon gyenge.

– Miért?

– Mert az egy profi, hidegszemű, külső rögzítés. Mi jobbak voltunk nála.

– Szóval meg tudod fogalmazni, hogy mit tartottál hitelesnek és mit amatőrnek a színészetedben?

– Meg. Pontosan látom. Az úgynevezett nagy szenvedélyeknek egy része nem lett megoldva. Nem tudtam megoldani bizonyos kitöréseket. De például a gyilkosságot abszolút megoldottam. Végül is a bűn számonkérését – „Piros a szád, Marie" – szintén sikerült megoldani, méghozzá úgy, hogy szét lett benne választva az indulat és az indulat kommentálása. Tehát én szétverem a lakást, amikor meggyőződtem, hogy megcsalt. De nem tudom, hogy meggyőző vagyok-e, mert semmi bizonyíték nem szól még a nő ellen. De én szétverem a lakást, és leülök, és nagyon nyugodtan mondom el a következőket, mert az indulat már kifejeződött. Még porzott a bútorzat, amikor leültem, és mondtam: „Piros a szád, Marie"... De volt egy-két részlet, amit mai érzéseim szerint nem tudtam megoldani.

Az egy nagyon-nagyon fontos lépés volt, ami a *Woyzeck*ben megtörtént. Ezt a jó Istennek köszönhetjük vagy sorsnak, nem tudom minek, de továbblendített bennünket a holtpontról. Nem vindikálom magamnak a jogot, hogy én csináltam a *Woyzeck*et. Nem írom alá, amit Gaál Erzsi mondott. Én azt mondom, hogy a nélkül az öt hónapi kínlódás nélkül, amit Tamás csinált, nem sikerült volna az előadás, nem született volna meg a *Woyzeck*. És annak is biztos megvan a logikája, hogy Tamás akkor nem tudott továbblépni. Nem tudom, miért. Én – ezt már mondtam – valószínűleg azért tudtam lépni, mert az én nézőpontomból lehetett meglátni azt a lehetőséget, amerre tovább lehetett lépni. Erre bődületesen beindult Tamás is, és ráhangolódtak a többiek is. Megteremtődött az az intenzitás, amin szerintem a kollektív alkotás működni tud. Nem tudom, hogy ezt szándékosan vagy iparilag (kőszínházi körülmények között) létre lehet-e hozni. Azt tudom, hogy hogyan lehet olyan helyzetet teremteni, olyan nyitottsággal úgy összejönni, hogy ez permanensen tudjon működni. Időnként a Lilivel is működött, de a kettőnk felállásában folyamatosan olyan nagyságrendi különbség volt köztünk az ő javára, hogy nekem egy idő után ezt be kellett látnom. És nem is volt bajom vele, mert hát ha valaki zseni, akkor zseni, nincs mit kezdeni ezzel, örülni kell neki. Csak hát nem lehet mindig örülni, mert nem könnyű ezt szeretni. Tamásékkal más volt a helyzet, ott egyenrangúbb viszonyok voltak, ráadásul Tamás egy zseniális szervező is... Volt egy pszichológus, Dévényi Éva, aki végigkísérte a *Woyzeck* próbafolyamatát, amiről könyvet is írt. De az utolsó két hétben már nem volt ott.

– Akkor pont a lényegről maradt le.

– Igen. És úgy emlékszem, szerepel a könyv végén egy megjegyzés, hogy a bemutatott előadás a próbafolyamatból nem magyarázható meg. Hát ennyire konzekvens volt, hogy megállapította, hogy amit ő öt hónapig tapasztalt, abból nem következett, ami végül megtörtént.

– Dévényi Éva mit keresett ott? Miért írt könyvet rólatok?

– Nem tudom, hogy került oda. Valaki biztos hozta. Vagy ő találta ki, hogy egy művészcsoport belső, pszichikai alakulását kíséri végig az alkotófolyamat tükrében. Sok interjút csinált velünk. Mindenféle személyes dolgokról is. A könyvét, amit erről írt, a Színháztudományi Intézet adta ki nagyon kis példányszámban. Nekem is volt belőle, de valakinek kölcsönadtam, így eltűnt. Biztos érdekes lehet a könyv egy tudósnak. Nézzél bele!

HÚS-VÉR EMBEREK ÉS BÁBFIGURÁK

Angelus Iván 24 éves volt, amikor eljátszotta a Woyzeckben az Ezreddobost. Az előadás készítését a szabadság jellemezte, ami azt is jelenti, hogy sokat változott a formája, dramaturgiája. A munkában most is fontos szerepe volt a kollektív alkotásnak, mindenki olyan mértékben vett részt a döntések konstruktív létrehozásában, amennyire képes volt rá. Ez meghatározta az előadásban megjelenő színészi minőséget is.

– Legutóbb úgy beszéltél a Woyzeck készítéséről, mint egy kártyajátékról: mindig újra és újrakevertétek a lapokat

– Ez nem csak a dramaturgiai munkára volt érvényes. Nemcsak a szövegre, hanem a terekre is úgy tekintettünk, mint kártyalapokra, amelyeket ide-oda lehet helyezni. El lehet például azon gondolkozni, hogy honnan jön be a közönség, mivel találkozik először, hogyan megy tovább, merre fordul, mi játszódik előtte, mögötte. A Lőrinc pap téri pince egy L alakú tér volt, egy nagyobb teremnek volt egy oldalsó előtere is, és úgy gondoltuk, hogy jó lenne mind a kettőt használni. Talán volt olyan verzió is, hogy leültetjük a nézőket, de ezt szerintem hamar elvetettük, és egyre inkább afelé haladtunk, hogy a közönség is legyen állandó mozgásban.

A *Woyzeck* készítésének ez a szabadsága az utolsó hétig megmaradt. De itt nem egy, hanem három vagy négy utolsó hét volt. Ugyanis egymás után háromszor vagy négyszer gyökeresen más formában mutattuk be a *Woyzeck*et. Tehát maga az elkészült előadás is több változatban létezett, alkalomról alkalomra más jelenetsorrendben játszottuk a darabot, és ehhez kapcsolódóan változott a tér is. Mondjuk szerda-csütörtökön megbeszéltük, hogy szombaton mi lesz a sorend, és hogy mindez milyen térben fog történni. Aztán jöttek az emberek, eljátszottuk nekik az előadást, a végén megbeszéltük az eredményt, és többször arra jutottunk, hogy újra kell gondolni az egészet.

Lőrinc pap téri méretekben hatalmas díszleteket dobtunk ki. Rémlik, hogy mintha lett volna valami medence, amit az előterében állítottunk fel, és abba kellett volna valahogy Marie-nak beleesnie. Talán egy tó akart lenni, de csak egy borzalmas nylonnal kibélelt fa keret volt, egyáltalán nem emlékeztetett semmiféle tóra. Éreztük, hogy ez nem lesz jó. Ebből a szörnyeteg díszletelemből végül egyetlen vödör maradt meg. Mert a lényeg a víz volt, illetve az, hogy Marie szoknyája vizes lesz. Marie szoknyája vörös volt, és amikor vizes lett, olyan hatást keltett, mintha véres lenne. Ez sokkal érzékletesebben keltette fel a vérző test képzetét, mint bármilyen ketchup vagy festék. Fodor kidobta az egész masinériát, mert nem tetszett neki, de a vörös, combhoz tapadó ruha megragadta a képzeletét, ezt meg akarta tartani. Ebből lett végül az, hogy Marie egy vödörben vizet hoz a kútról, leteszi, de amikor Woyzeck meg akarja ölni, akkor véletlenül fölrúgja a vödröt, kiömlik belőle a víz, ami esetleg még a nézőkre is ráfröccsen. Persze a víz fröccsen rájuk, nem a vér, de egy ilyen kiélezett helyzetben az ember nem is tudja, hogy mi történt, megrezzen, hogy esetleg vér spriccelt rá.

– Mikor lett kész az előadás?

– Talán a negyedik „bemutatóra". Megint az volt, hogy csütörtök-pénteken átrendeztük az egészet, kihagytunk szövegeket, kidobtuk a nagy medencét, nem bentről jöttek kifelé a nézők, hanem kintről haladtak befelé, minden át lett rendezve az utolsó pillanatban. És eljött a közönség, és az volt, hogy ez jó. Kész van az előadás. Szinte kétségbeesetten kérdeztük, hogy akkor a jövő héten nem lesz próba, nem rendezzük át újra az egészet. (kacag) Nagy szerencsénkre a negyedik előadásra sok fontos ember jött el. Például MGP, aki azonnal cikket írt róla a Népszabadságban. Talán Ács hozta. Állati szerencse volt, hogy ekkorra ért oda, mert jöhetett volna a kettővel korábbi „bemutatóra" is.

– Amikor a Woyzeck születéséről beszélsz, akkor többes számot használsz. Úgy kell ezt érteni, hogy közösen hoztátok az előadás dramaturgiáját, terét, formáját érintő döntéseket?

– A mi esetünkben mindenki olyan mértékben vett részt a döntések konstruktív létrehozásában, amennyire képes volt rá. Tehát ha bárkinek volt egy jó ötlete, akkor az valószínűleg érvényesülni tudott. Csak azért biztosan nem került bele valami az előadásba, mert Fodor mondta, de nem is maradt ki azért, mert egy kevésbé hangsúlyos helyzetben lévő ember szájából hangzott el.

– Megbeszéltétek, szavaztatok?

– Szerintem a döntések nem szavazati úton születtek. A döntések előkészítése abszolút kollektív módon zajlott, azaz Fodor elmondta az összegzését, mellé tette estleg a kételyeit, kérdéseit, és ezen jó hosszan vitatkoztunk. Ebben ki-ki a maga szellemi apparátusa, kompetenciája szerint vett részt.

– Vagy az emberi habitusa szerint.

– Nyilván. Természetesen volt, aki többet beszélt, mint amennyi gondolata volt, és volt, aki jóval kevesebbet, mint amennyire fontos volt, amit mondott. Arra emlékszem például, hogy Kiss Mihály – aki *A 6-os számú kórterm*et rendezte, de a *Woyzeck*ben már nem igazán vett részt, sőt talán már elmenőben is volt Pilisborosjenőről – dramaturgiai szempontból fontos dolgokat mondott, és ezt mindig meg kellett fontolni, bár nem feltétlenül épültek bele az ötletei az előadásba. Vagy emlékeim szerint Tordai Zádornak is meghatározó gondolatai voltak a *Woyzeck* kapcsán.

– És a csoporton belül kinek volt fontos szerepe a Woyzeck készítésében?

– Ahogy visszaemlékszem, Gaál még egyáltalán nem rendezői szemmel vett részt a *Woyzeck*ben. Ő nagyon igyekezett színész lenni, valószínűleg bizonyos értelemben nehezen

birkózott a szerepével, ezért alapvetően erre koncentrált. Talán ezért is nagyon belülről gondolkodott, a saját nézőpontjából beszélt arról, hogy mit gondol egy-egy jelenetről, helyzetről, hogy neki mit jelent az, ami ott történik. Szerintem Laca volt Fodor szellemi partnere a *Woyzeck* készítése közben. Neki nagyon fontos gondolatai voltak. Nem csak a másik szereplővel való viszonyában vetett fel ötleteket, hogy mi lenne, ha így vagy úgy csinálnánk. Neki olyan javaslatai voltak, amelyek az egész előadást érintették. Szerintem Fodor és Laca lehettek azok, akik végül is meghatározták a *Woyzeck* formáját.

– Oszkayt nem említetted.

– Nem véletlenül. Úgy emlékszem, hogy neki sem voltak igazán fontos gondolatai. Mint ahogy nekem sem. De Fazekas Pistinek sem. Ő fiatalka volt még ekkor, és a szerepe is elég periférikus volt a darabban. De egyáltalán nem volt kötelező, hogy mindenkiből dőljenek az ötletek. Tényleg mindenki annyit tehetett hozzá az előadáshoz, amennyit tudott. Próbálkoztam nyilván én is, valószínűleg az Oszkay meg a Pisti is, de ezeknek a javaslatoknak nem lett meghatározó hatásuk. Még Németh Ilona volt az, aki sokat tett hozzá az előadáshoz. Nemcsak azért, mert ő volt köztünk a bábos – és a bábjáték dramaturgiailag fontos szerepet kapott a *Woyzeck*ben –, hanem azért is, mert rengeteg tárgyat készített el, amelyek meghatározó funkciót kaptak az előadásban. De ő inkább Fodoron keresztül hozta be a dolgait. Talán Fodor külön gondolkozott vele, vagy az is lehet, hogy Ilonát kérte meg, hogy csináljon meg bizonyos dolgokat. Például fontos volt az előadásban az a kép, keret, amibe különféle tárgyak voltak beledrótozva.

– A terem egyik végében függött ez a kép. Emlékszel, hogy mit jelentett?

– Igen, ez volt a bolt, az üzlet. De hogy mit jelentett, az föl sem merült köztünk.

– Onnan vette el végül a zsidó boltos a kést, amikor eladta Woyzecknek.

– Igen, ez volt a funkciója. De hogy az egész kép mit jelentett, ez a mi akkori gondolkodásunkban egyáltalán nem volt jelen. Volt a darabban egy helyszín, az üzlet, azt valahogy meg kellett jeleníteni. De az föl se merült, hogy rendezzünk be egy boltot, legyen benne polc, azon a tárgyak kirakva, de a késnek valahonnan elő kellett kerülnie. Ennek a konkrét tárgynak a lírai, poétikus megjelenítésére szolgált ez a képkeret... Lehet, hogy a nézők egy része tényleg gondolkodik ezen, hogy mit jelent egy-egy ilyen tárgy vagy díszletelem. A mi számunkra szerintem nem jelentett semmit. Egy valóságdarabot képviselt, nekünk ez volt a fontos. Azért került oda a képkeret, benne drótok, amin lógtak a tárgyak, hogy innen kerülhessen elő egy dramaturgiailag fontos tárgy.

– A Woyzeck meghatározó összetevői között említetted a bábjátékot. Ennek mi volt a funkciója?

– Ezt is ide-oda pakolgattuk. Ha jól emlékszem, végül az előadás legelején maradt a bábjáték. Gyülekezik az előtérben a közönség, és maga az előadás a bábjátékkal indul, ami lényegében a történet kivonata. Ezután elhúzzuk a függönyt, és a nézők valójában a bábszínházba sétálnak be, ahol élő bábokkal adjuk elő Woyzeck történetét. És ebben a bábszínházban már minden megengedhető volt. Az is megengedhető volt, hogy a bolt az egy kép legyen. Ott már a valóságnak minden eleme képi, poétikus valósággá alakult. A sör éppúgy, mint az emberek. Itt mindenki bábszínész volt. Ezért nem volt baj, hogy mondjuk én nem voltam színész, mert ilyen értelemben elég volt bábszínésznek lennem. Persze minden színházban minden színész lényegében bábu. Mint ahogy a filmen is – bizonyos nézőpontból – pusztán csak világítási felület. Azaz a színész is absztrakció. Nem hús-vér emberként van jelen a színpadon, hanem egy magától eltartott, elidegenített figuraként. Például ebben lehet Brecht hatását felismerni a *Woyzeck*ben. Egyszerre voltunk élő emberek és bábjátékosok, akik csak bemutatják az embert. Ez a kettősség rendkívül sikeresen szívódott, ivódott bele a darabba.

Szóval rendkívül szerencsés csillagzat alatt született a *Woyzeck*. A lehető legjobb módon kapcsolódott össze benne sok minden. Egyrészt a darab töredékessége a mi dramaturgiai keresgélésünkkel, másrészt a rendezés formai nyitottsága a rendkívüli koherenciára való törekvésével. Ehhez társult a mi bábszínházas színészi minőségünk (vagy legalábbis az enyém biztosan ilyen volt), amivel teljes kontrasztban állt Laca igazi, hús-vér jelenléte, valóságos színészi teljesítménye. Amit ő csinált, azt színházi értelemben is színészi teljesítménynek lehetett tekinteni. Bizonyos értelemben meglepetés volt, hogy ő erre képes, de az is, hogy ezt Fodor felismerte, elfogadta, sőt magát Lacát is partnernek fogadta el.

– Miért lehetett ennyire jó Székely B. alakítása?

– Laca egy igazi proletár. Valódi közkatona. Ő tényleg az. Tehát nem egy expresszív, exhibicionista személyiség, aki bemutat egy kicsi embert, hanem ő tényleg az. Miközben egy nagy művész. A saját életéhez egyszerre viszonyul úgy, mint egy igazi proletár és egy nagy, univerzális gondolkodó. Ez a kettő így együtt igazán izgalmas. Mert nem úgy tesz, mintha egy szerény kisember lenne, hanem tényleg ilyennek látod, ugyanakkor azt is érzékeled, hogy úgy viselkedik, mint egy univerzális gondolkodó. Laca játékát ez az ellentmondás teszi elementárissá. Például nagyon látszódik az is, ahogy Woyzeck tépelődik, mert tényleg buta, és gyötrelmesen nehéz a nagy dolgok végére járni. De csökönyösen meg akar érteni valamit magáról, az életről, a világról. Hihetetlenül nehéz ezt így összetépelődni. *(kacag, kicsit megkönnyezi)*

Hatalmas erénye a *Woyzeck*nek, hogy Fodor felismerte, hogy Laca erre képes. Valószínűleg tudatosan terelte őt ebbe az irányba, hiszen Fodor saját magát is bábfiguraként pozicionálta az előadásban. Miközben Fodor valószínűleg magát színésznek gondolja, sőt feltehetően jó színésznek tartja, de a *Woyzeck*ben abszolút felvállalta, hogy funkcionális legyen a színészi jelenléte. Ez is fontos, hogy nem is akar többet játszani, mint aminek helye van az előadásban. Eleget tesz a posztján a szerep kívánalmainak. Ezért tudott párhuzamosan rendezni is, miközben játszott az előadásban. Mert ekkor igazából rendező volt, és ilyen szemmel látta a figuráit is, annyi rutinja meg volt, hogy az általa játszott szerepeket lejátssza.

– És neked milyen volt a viszonyod a saját szerepedhez, a saját figurádhoz?

– Borzalmas. Nagyon rossz viszonyom volt hozzá. Nem sok közöm volt ehhez a felfuvalkodott macsóhoz, katonás bájgúnárhoz, akit játszanom kellett. Borzalmasan nehéz volt ez nekem. Ráadásul ez a hivalkodó, fennhéjázó kocsmahuszár még meg is erőszakolta a szegény Marie-t. Ezt is borzalmasnak tartottam. Szóval minden ízemben tiltakoztam a szerep ellen. Pedig színészként akár bele is vethettem volna magam a feladatba. Ma bizonyára így tennék. De akkor ahelyett, hogy lubickoltam volna benne, teljes valómmal

tiltakoztam ellene. Pedig ma boldog lennék, ha ilyen szerepet kapnék. Mert nincs annál hálásabb feladat, mint egy szörnyeteget vagy egy férget játszani. Igazi kihívás egy ilyet pontosan, hitelesen ábrázolni. De akkor ezt még nem tudtam.

A saját személyiségemből akartam kibontakoztatni az Ezreddobost, amit jól gondoltam, csak hát nyilván beszari voltam, és nem mertem felismerni magamban ezt az alakot. Pedig hát én is felfuvalkodott és hiú voltam, csak akkor még azt hittem, hogy ez baj. Ezért inkább el akartam titkolni, mint felvállalni. Ma már tudom, hogy bármi lehet az ember, csak az a fontos, hogy viszonyba kerüljön ezzel, hogy reflektáljon rá, és ne pusztán az a „szörnyeteg" maradjon meg, aki benne él. Mert egy kicsit mindannyian gyilkosok meg kurvák vagyunk, ez természetes, csak az a baj, ha valaki pusztán csak kurva, vagy csak gyilkos marad. Vagy ha ezeket a negatív mozzanatokat nem tudja beilleszteni a maga hétköznapi életébe. Akkor ez betegessé is válhat.

Persze a szereppel való küszködésemben ilyen magasságokig akkor nem jutottam el. Például azért sem, mert nem volt módom évente három-négy ilyen szerepet eljátszani. Nem mentem keresztül semmiféle színészképzésen, de nem is törték porrá a személyiségemet, mint egy rendes magyarországi színésziskolában szokás. Életemben először játszottam ilyen szerepet, így hát nekem maga a *Woyzeck* volt a színésziskola. Utána már valószínűleg tudtam volna színész lenni, de előtte még nem.

– Megnézted később a Woyzeck-filmet?

– Talán egyszer megnéztem mindkét nálunk felvett verziót. Egyik rosszabb volt mint a másik. Szó szerint. Tehát az egyikben ufók – az operatőrök – járkáltak egy nézhető előadásban. A másik kicsit filmesebb, nézhetőbb volt, de teljesen más, mint amit a nézők átéltek. Minden közönség és minden előadás elég más volt, sok múlott a pillanaton. De ez mondjuk mindig így volt. A filmben ez elveszett, és maradt egy esetleges pillanat. Ami az előadás erénye volt, az volt a filmek gyengéje. Láttam egy-két filmes verziót, de nálam nem rúgtak labdába.

– Milyennek láttad utólag magad?

– Hát nem borzong a hátam, amikor látom. De azt se gondolom, hogy jó, amit csinálok. Inkább azt mondanám, hogy betöltöttem a szerepemet az előadásban. Fodor igen bölcsen megtalálta azt a közelítést, amivel hitelessé teheti a figurámat. Hogy van egy kisfiú, az összes szorongásával és hiúságával, aki túlkompenzál, és játssza a hőst. Mint ilyen voltam jó. Tehát Fodor megtalálta, hogy jó legyek, mert elfogadta, hogy meddig tudok elmenni ennek a szerepnek a felvállalásában. Ilyen értelemben megfelelek a feladatnak és nem rontom a darab minőségét. Így látom utólag magam. Mint mindig az egész Orfeo történetében: mások segítségével jól teljesítettem a feladatot, amit kaptam. Be tudtak illeszteni az előadásba, mert én szívesen beilleszkedtem a kapott feladatokba. Időnként nehezen, de mindig szívesen.

TÖREDÉKEK EGY GONDOLATRENDSZERBŐL

– A Woyzeck kapcsán össze tudnád foglalni a 70-es években született Stúdió „K"-s előadások esztétikáját?

– Nem vállalkozom erre. Részleteket tudok mondani, amiből vagy összeraksz valamit, vagy nem. Ez túl nagy feladat. De a részletekből talán összeállhat valami esztétikai kép. Eddig is utaltam ilyesmire, amikor megpróbáltam az alkotók és az alkotás lényegéről beszélni, illetve szóba hoztam szellemi és formai törekvéseket... Ebből állhat össze a Stúdió „K" esztétikája.

A gömb és a kristály

– Majdnem minden előadásunk több változatban készült. Valahol olvastam a technológiáját annak, hogy miképp kell golyókat csinálni. Állítólag a legszabályosabb gömbök úgy jönnek létre, hogy szabályos kockákat tesznek bele egy centrifugaszerű gépbe, ami aztán addig forgatja ezeket a kockákat, amíg a sarkok lekopnak róluk, és kialakulnak a legtökéletesebb gömbök. Ezt nagyon jellemzőnek tartottam a mi életünkre is, hogy a sarkokat lekoptatva a legtökéletesebb szerkezetek akkor jönnek létre, ha a szó alkotói értelmében egymáshoz csiszolódunk. A színházban persze nem kívülről mozgatja valaki a centrifugát, hogy lekopjanak az élek, hanem belül játszódik le ugyanez a folyamat: az érdes felületek lekoptatása révén jön létre az egyszerűsítés, születik meg a legszabályosabb forma, a gömb. Azaz maga az elkészült alkotás.

A változatok tulajdonképpen azt jelentik, hogy nálunk is fázisokban, több részletben történt az érdes vagy szögletes felületek lekoptatása. Mindezt most valamiféle passzív folyamatként írom le, holott valójában ez egy tudatos kollektív „termelési módja" volt a műalkotásnak, még ha elméletileg nem is voltunk vele tisztában, hogy ezt csináljuk. De a megbeszélések, a kipróbálások, az ötletmorzsák együvé tapasztása, a szögletek csiszolódása valószínűleg egy tudatosan vállalt alkotó módszer fázisai voltak.

Különben, amikor írókkal, költőkkel dolgozunk, én mindig biztatom őket – ahogy ez a Stúdió „K" korábbi korszakaiban is történt –, hogy írják túl a darabot, mert ha a próbák során sikerül lefaragni a kiindulásként használt szövegből, akkor „gömbszerűbb" lesz az előadás. Viszont ha ez nem tud megtörténni, és megmarad az eredeti változat, akkor a túlírt szöveget koloncként cipeljük magunkkal az előadásokon. De a legtöbb esetben a húzás és a vágás révén egyre sűrűsödik a szöveganyag is.

Ma már nem a gömböt említeném az alkotási folyamat metaforájaként. Valahogy úgy látom: a feladat olyan sarkok és felületek létrehozása, amely inkább a szabályos kristályra hasonlít. Vagyis ma már inkább kristályosodásnak nevezném a színházi alkotás folyamatát.

Szerepösszevonások

– Sokszor azért születik új előadás-változat, mert valaki elmegy a társulatból. Erre gyakran azért kerül sor, mert a színész úgy érzi, hogy nincs elég lehetősége arra, hogy önmagát is megmutassa a darabban, így elégedetlenné válik a helyzetével, és sokszor magát a csoportot is elhagyja. Ekkor a csoport arra kényszerül, hogy megvizsgálja, tényleg szükség volt-e arra a szerepre, vagy csak egy dramaturgiai funkciót látott el. Vajon volt-e íve az ő létezésének mint színészi létezésnek. Szükséges-e az előadáshoz az, hogy a szerep tökéletesebben kibontsa magát az alkotásban? A válaszok függvényében döntünk, hogy kihúzzuk-e a figurát az előadásból, vagy keresünk egy másik színészt, aki átveszi a szerepet. Ilyenkor az a leggyakoribb – legalábbis az Orfeo Stúdió és a Stúdió „K" korai történetében ez volt a legjellemzőbb –, hogy a szerep más szerepekkel vonódik össze.

Mindig voltak olyanok, akik kiálltak az előadásból. Vagy éppen nem értek rá, mert ne felejtsük el, hogy a 70-es években egzisztenciális értelemben mi amatőrök voltunk – talán a szónak a művészi értelmében is. Az állandó fluktuáció pedig azt eredményezte, hogy át kellett alakítani a darabokat.

Ezek mindig nagyon izgalmas folyamatok. Szerintem Shakespeare korában is valahogy így történt az alkotás, és alakultak ki a darabjait meghatározó szerepösszevonások, szerepkettőzések. Különben Spiró nagyon szépen ír Shakespeare szerepösszevonásairól. Nyilvánvalóvá teszi, hogy akkor sem csupán a gazdasági szükség határozta meg azt, hogy miért játszik kevesebb színész, mint amennyi szerep van a drámában. A Shakespeare-darabokhoz azért elég tizenvalahány színész, mert ennyien el tudják játszani a szerepeket, ezért fogy el a Bolond szerepe a *Lear*ben, mert Cordelia („kis bolondom") lép a helyére társulatilag és dramaturgialag is, vagyis gyanítható – ahogy ezt többen kimutatták –, hogy mivel Cordelia és a Bolond soha nincs egyidejűleg a színen, ugyanarra a színészre osztják a két szerepet[1]. Sőt valószínűleg az ókorban is erről lehetett szó, amikor Athénban összesen három színész játszotta el egy-egy görög dráma összes szerepét. De akkor legalább minden színész boldog volt, mert sokat volt a színpadon.

Több olyan előadásunk volt, amelynek legalább két variációja volt: egy bővebb, ahol minden szerepet más játszott, és egy olyan, amelyben alkalmaztuk a szerepösszevonások lehetőségét, amelyek önmagukban is jelentettek valamit. De ez nem volt véletlen. Mert azzal, hogy a különböző szerepek összevonódnak, nagyon izgalmas lehetőség adódik a sűrítésre. Sokat jelenthet, amikor elgondolkozik a néző, hogy miért az a színész játssza el ugyanazokat a(z összevont) szerepeket. Ez önmagában is egy művészi alkotás lehet. Én szeretem a szerepösszevonásokat.

A mi gyakorlatunkban általában ugyanannak a darabnak két-három olyan változata követte egymást, amelyekben a szerepösszevonások is egyre gyakoribbak lettek. Ezeket nemcsak (az előbb említett) önös színészi meggondolások motiválták, hanem az is, hogy a színész valóban tudott dolgozni a különböző figurák azonos vonásaival és különbözőségeivel, más-más megfogalmazással közelebb tudta őket hozni egymáshoz. Ezt a mai színház főleg a nemek felcserélésével, illetve az életkorok relatívvá tételével tudja megcsinálni. De az amatőr színház is mindig relativizálta a korokat, nem kellett öregembert keresnünk, hogy eljátszható legyen a darab. Bár én kevésbé relativizálom a korokat, szeretem, ha valahogy megjelenik a szereplők életkorának szélesebb spektruma az előadásban.

1 Giorgio Strehler, Tompa Gábor, Zsótér Sándor és mások.

Belevinni az alapanyagba a saját életüket

– A Woyzeck kapcsán beszéltél róla, hogy ennek az előadásnak is több változata volt. De utaltál arra is, hogy közben maga a darab is változott: nemcsak a szerepek száma csökkent, hanem kimaradtak jelenetek is.

– Mindig minden valaminek a változata. Én még olyat nem tapasztaltam, legalábbis az én praxisomban nem fordult elő, hogy egy darabot úgy játszottunk volna el, ahogy az le van írva. Tehát mindig változatok vannak. A *Woyzeck* esetében ez teljesen nyilvánvaló, hisz – erre is Tordai Zádor hivatkozik – Büchnernek nem létezik *Woyzeck* című darabja, vagyis, mondja Tordai, ezeket a darabokat Shakespeare óta filológusok állítják elő, akik valamilyen elv alapján formálnak egy autentikusnak szánt változatot. Különösen a félbemaradt daraboknál van így – mint amilyen a *Woyzeck* is –, hogy a kiadó, a szerkesztő vagy a lektor összeállítja a kornak megfelelő változatot, amelyek aztán a korral együtt maguk is változhatnak.

A dráma (vagy a feldolgozott irodalmi mű) csak alapanyaga lehet az előadásnak. Hogy mi minden változik meg, mire előadás lesz a műből, azt részben a kor befolyásolja, részben azok, akik előadják az adott darabot. Az előadók esetében az a legfőbb kérdés, hogy ők hogyan tudják belevinni az alapanyagba a saját életüket. Különösen fontos ez a kérdés abban az esetben, amikor egy meghatározott társulat vesz elő egy darabot. Egyébként a Stúdió „K" életében ez később is probléma volt. Állandóan harcban álltam a meghívott rendezőkkel, mert sokszor csak a saját olvasatukat akarták megvalósítani itt, s nem *ezzel* a társulattal akarnak létrehozni egy előadást. Mert a társulat alapvetően meghatározza azt, hogy milyenek lesznek az előadásban megjelenő alakok. Természetesen ez a szemlélet az alkotás folyamatában szintén dialógust teremt, azaz a szerep is formálja a szereplőt, ahogy a szereplő is a szerepet.

– Tehát ha kész darabot vettetek elő, akkor annak határozott szándékkal átformált változatát mutattátok be?

– Igen, miközben engem arra neveltek, még az Egyetemi Színpadon Surányi Ibolyáék, hogy nagyon fontos a filológiai hűség. Hogy nem lehet megváltoztatni a versen belül a névelőket vagy mondjuk átírni a jambusokat. Hacsak azt nem mondom, hogy ez egy változata az eredeti műnek. Azt viszont rettenetesen nehéz érzékeltetni, hogy a mi esetünkben nem a színész szöveg-nemtudása változtatta meg az előadást, hanem épp ellenkezőleg: mi kifejezetten jól elsajátítottuk a darabot, megemésztettük, asszimiláltuk, és végeredményben ezért változtattunk rajta. (Ugyanakkor a darab olyan anyag, amely maga is dolgozik a vele foglalkozó emberen.) Ezért műfaji megjelölésként mindig tudatosan bizarr jelzőket alkalmaztam az előadásaink alcímében, hogy senki ne kérhesse számon rajtunk

a kötetben megjelent szövegeket, hiszen mi azt játsszuk el a darabból, ami számunkra fontos belőle, amivel nekünk van mondanivalónk róla.

Zárójelben jegyzem meg, hogy a *Toldi*-előadások közül – ami a diákszínjátszók állandó anyaga – nekem egy vidéki színjátszó csoport változata tetszett a legjobban. Egy iskolai csoporttal dolgozott egy tanárnő[2], és a *Toldi* első néhány énekét játszották el egy nagyon érdekes irodalmi színpadszerű feldolgozásban. Aztán az ötödik ének után megálltak, és azt mondták, hogy a hatodik éneket nem játssza el az osztály, mert ezt nem szeretik. És befejezték az előadást. Nekem ez nagyon tetszett. Hogy valaki merészelte azt mondani, hogy a rókalelkű bátya figuráját utálták a gyerekek, és ezért ezt a részt már nem akarják eljátszani, és csak addig tart az előadás, ameddig Toldi Miklós győztes. Én is ezt gondolom, hogy csak azt kell eljátszani a színpadon, ami lehetőséget ad arra, hogy a saját mondanivalónkat kifejezzük. Ezért készítünk saját változatokat a darabokból.

Kollektív alkotás

– Keveset beszéltem arról a formáról, amit a francia kapcsolatok révén úgy neveztünk, hogy *création collective*. A 60-as évek közepén találtam meg, és bámultam rá, miután '65-től rendszeresen jártunk Franciaországba. Ott ismerkedtem meg ezzel a formával. Tulajdonképpen az egyik „K" is ebből származik, azaz a kollektív alkotásból. Azért mondom franciául, affektálva ezt a *création collective* kifejezést, mert amire ez le van fordítva, hogy közös alkotás, az olyan hétköznapi. Nincs mögötte az a rítus, sőt hogy úgy mondjam, az a szakralitás, ami ezeket az alkotásokat belengte.

Az alkotás szó egyik szinonimája a teremtés, ha erre gondolunk, máris közelebb járunk a *création collective* értelméhez. Ez egy közös teremtést jelent. A teremtés valószínűleg szakrálisabb kifejezés, mint az alkotás. Mindenképpen transzcendensebb tartalma van. Tehát azt mondja, hogy a színház isteni magaslatokat tud elérni, mert embereket, helyzeteket és világot teremt. Ezzel persze a színház önmaga hízeleg saját magának, de ennél alább valóban nem érdemes adni. Ebből nemigen szabad engedni.

Sokáig hangoztatott jelszavam az volt, hogy a valóságnak megszámlálható tényei vannak. Fizikailag megszámlálható tényei. És a művészet annyiban művészet, hogy ehhez a valóságos tényhez hozzáad egy szerdát vagy egy csütörtököt, amivel gazdagabb lesz a megszámlálható világ is. Tehát az alkotás egy új élet, egy új teremtés. Ha a színház erre képes, akkor valójában nem bérletes előadásokat játszik, hanem egy alkalmat teremt, amit legfeljebb megismétel többször is, mint teremtést. A művészi teremtés ugyanis többszörözhető. Ha valakinek több gyereke van, az nem csökkenti a gyerek értékét. Lehet valakinek három gyereke is – mint neked –, attól még megmaradt a teremtés aktusa.

A színházban is ez érvényes: nem szükséges csak egyszer teremteni, mint a jó Istennek a világot. Nyugodtan lehet többszörözni is a művészi teremtést, mert a világ megszámlálható tárgyai között elférnek az új teremtmények. Ez a *création collective*, a közös teremtés, ami természetesen rímel a közösségi életre, ami a 60-as években élte virágkorát. Nem

2 Kovács Andrásné (Rozika) (1937) Németh László- és Csokonai-díjas drámapedagógus. A 60-as évek közepén rendezést tanult Keleti Istvántól, Ruszt Józseftől. A 70-es évektől kezdve Jászfényszarun szervezett gyerekek és felnőttek számára is színjátszó csoportokat, a magyar drámapedagógia történetének kiemelkedő alakja.

véletlen, hogy Nyugat-Európának azon a részén, ahol természetes volt a közös együttélés, a kommuna, ott kialakult ez a művészi forma is, a közös alkotás. A kérdés csak az, hogy a közös alkotás során valóban létrejönnek-e interakciók, s az interakciók elérnek-e olyan minőséget, ahol konfrontációk és valódi konfliktusok keletkeznek. És hogy ezek a konfliktusok tükrözik-e a világ konfliktusait. Tehát hogy olyan eredmény születik-e az alkotó folyamat végén, amiben napjaink valóságát szemlélhetik az emberek.

A valóság összetettsége és a színház

– Beszéltél az etűdökről, tanulmányokról. Arról, hogy szinte úgy dolgoztatok, akár egy főiskola. A színészképzésnek, a mesterség tanulásának milyen szerepe volt ebben a tíz évben?

– Tartottuk magunkat ahhoz, hogy a Stúdió valóban legyen stúdió, azaz egy élethosszig tartó tanulási folyamat. Mindenkinek a meggyőződése volt, hogy az egyik előadás előkészíti a következőt, ami vagy ellent fog mondani az előzőnek, vagy az ott szerzett tapasztalatokra épít. De azt, hogy valamit ismételjünk, lehetetlennek tartottuk. Erre tanított bennünket a Najmányi-féle Kovács István Stúdió is, amely azt képviselte, hogy a rekonstrukció lehetetlen. Mert a performance-ban az már nem igaz, amit ismételnek. Mi ebben azért valamifajta szintézisre törekedtünk, de minden egyes darab felújításánál újra próbáltunk mindent.

Az elégedetlenség volt a mozgató rugónk. A tanulási folyamat egyik fő motívuma az, hogy az ember elégedetlen azzal, amit addig csinált, hogy nem tud reprodukálni, hogy nem tudja megcsinálni azt, amit kitűzött maga elé célul. Ezért állandó tanulásra törekedtünk. De ez nem olyan szisztematikusan történt, hogy valaki összeállított egy előre meghatározott anyagot, amit valamiképp el kellett sajátítanunk. Ehelyett mi állandóan az empíriától mentünk a hiány felé. A hiányt megpróbáltuk valahogy úgy betömni, hogy ott ne keletkezzen újabb hiány. Ehhez valamilyen új módszert kellett kitalálni, az új módszerhez pedig új darab kellett. Vagy új kezdeményezés, újfajta hozzáállás, és így tovább. Nagyon lényeges, hogy ez egy olyan tanulási folyamat, aminek nem látszik a vége, de amit előadásról előadásra, részben pedig produkcióról produkcióra korrigálni kell.

– És mitől lesz valami jó? Meddig kell korrigálni?

– Hát, sose jó semmi.

– Mégis mi volt ebben a tanulási folyamatban a cél?

– Az mozgatott bennünket, hogy a valóság összetettsége mögött mindig elmarad a színház. Azaz a valóság sokkal izgalmasabb, ha jó szemmel nézik.

Esemény, létezés

– Hogy versenyezhet a színház a valóság összetettségével?

– Korábban állandóan azt nyilatkoztam, hogy számomra a színházi előadás egy esemény, azaz valami olyasmi, ami épp akkor történik, független attól, hogy kész elemekkel dolgo-

zik-e vagy sem. Egy olyan esemény, amire vissza tud emlékezni, aki megnézte, vagyis érdemes volt aznap ide eljönnie, mert itt valami történt. Tehát nem cselekménynek, hanem történésnek neveztem azt, ami a színházban fontos. És azt hiszem, jogos volt, hogy erre törekedtem. Hogy ez mennyiben valósult meg, azt nem tudom. De a kulcsszavak ezek voltak: esemény, létezés, történés.

– A létezés a színészi állapotra vonatkozik?

– Igen. Itt tulajdonképpen idézőjelben és rosszallóan említettem a figura szót. Nagyon éles különbséget érzek a figura és az alak között. Az alak összetettebb dolog, de mégis valami olyasmi, aminek csak a körvonalait lehet látni. Valójában a cselekvése és a pillanatnyi létezése határozza meg ezt az alakot. Ezért nem lehet tökéletesen beleélni magunkat.

Gyakran használják a színészi játékra a beleélés szót, ami nem jó kifejezés. Az átélés szintén nem jó, mert nem a teljességet tételezi fel. Megélést szeretek mondani. A megélés azt jelenti, hogy a színész részese volt valaminek, egy folyamatnak vagy egy történésnek. Igazából én ma is ezzel operálok minden szinten: a megéléssel, hogy valami történjen azzal a színésszel abban a pillanatban. Hogy részese legyen annak az időintervallumnak. Mert ha azt akarjuk, hogy a közönséggel történjen valami, akkor a színésszel is történnie kell. Ha a színész nem részese az eseménynek, akkor a néző sem lesz az.

– Olyan alkotótársakat kerestél, akik erre képesek?

– Ilyen alkotótársak keresték egymást, inkább így mondanám. Mert ahhoz, amit a kérdésed feltételez, nekem nagyon tudatos gurunak kellett volna lennem, holott nem voltam az, bár sokan így emlékeznek rám, pedig bennem sokkal több a bizonytalanság. Ahhoz van valami érzékem, hogy ki tudom választani a partnereimet – bár e tekintetben is sokat csalódtam az életben, de valahogy mégis működött a „meglátni és megszeretni" elve.

Mostanáig esküszöm a hetes létszámra, azaz hogy egy struktúrán belül hét embert tud kapcsolatba lépni közvetlenül egymással. Hét embernek lehet még valamilyen kapcsolata. Én mereven ragaszkodnék ehhez a heteshez. Lehet, hogy ez torz egyszerűsítés, de nem tartom véletlennek, hogy a temperált hangok is egy hetes, illetve egy tizenegyes rendszert alkotnak: dó-ré-mi-fá-szó-lá-ti, a dó már ismétlés. Egy magasabb szinten, de már nem tud mást mondani, mint az alaphang. A félhangokat – maradva a társulatképző metaforánál – még meg lehet oldani izgalmasan, de ahhoz már nagy türelem kell, hogy a kromatikus skálát idéző szerepek is gazdagon szólalhassanak meg.

– Tehát úgy értelmezed, hogy egy színházi közösségben hét embernek lehet dolga egymással?

– Igen. Illetve a tizenegyet érzem még megoldhatónak. A tizenkettedik már ismétlés. És ez nem véletlen. Racine esküszik a tizenegyes számra, mint egy darab átlátható szereplőinek számára. A focicsapatban is tizenegyen játszanak, kisebb csapatjátékokban pedig többnyire heten. A hetes a kamarajáték, a tizenegyes a nagypálya.

Közös térben

– A színházban majdnem minden a héttel függ össze. Az ideális közönséglétszám is: hétszer hét azaz negyvenkilenc. De e tekintetben a tér nagysága is nagyon sokat számít,

illetve az, hogy a térnek hol vannak az erővonalai. Hogy a közönség a térhez képest hol helyezkedik el. Van egy elméletem, ami eddig empirikusan mindig bevált: egy előadás akkor működhet, ha a térben szereplő két színész legnagyobb távolságát háromszor rá tudom mérni a közönségre. Ez a nézőtér végső határa. De tulajdonképpen a kétszeres távolság az igazán jó. Azaz ha a játéktérben a két legtávolabbi színész távolságát kétszer rá tudom mérni a nézőtérre, az még jó.

– Egy empirikus megfigyelésből hogyan lesz ilyen precíz geometriai kifejezés?

– Úgy, hogy lemértem.

– Hogy meddig hat a játék?

– Igen. Magamon. Én nem tudok ennél távolabb ülni. Annál hátrább már egyszerűen fizikai rosszullét fog el. Ti, kritikusok ezt nem nagyon tudjátok átélni, mert egy nagy színházban is jó helyekre szoktatok jegyet kapni, de én, aki utolsó pillanatban jelentkezem, ha a tizenkettedik sorba szól a jegyem, akkor rosszul vagyok, otthagyom az előadást, mert szédülések jönnek rám, hányinger. Tizenegy sort nem bírok átnézni, mert messze vagyok a színpadtól. Csak totált látok, és ez számomra értelmetlen. Viszont túl közel sem tudok ülni, mondjuk az első sorban, mert ott megint becsapva érzem magam. Ahonnan én rendezek, az a harmadik-negyedik, inkább a negyedik sor, és azt látom, hogy a rendezők általában ugyanebben a távolságban ülnek. Az ő rendezéskor felvett távolságuk a kétszerese a két színész távolságának. Szemmel ekkora távolságot lehet belátni, és ekkora térben érinthetnek még meg az interakciók. Ha ennél távolabb vagyok, akkor úgy érzem, hogy nem ugyanabban a térben vagyok, mint a színészek. Függetlenül attól, hogy a nézőtér milyen beosztású, kukkolós vagy nem. Azt látom, hogy ezek a kapcsolatok egy háromszögben vagy egy körcikkben tudnak létrejönni.

– Ez azt jelenti, hogy egy kamara térben nagyobb esélye van a színháznak, mint egy nagyteremben?

– Ez biztos. De ebben azért nem vagyok dogmatikus, mert vannak ellenpéldák is. Ezek az ellenpéldák kitágítják a nagyszínpadot. Most arra látok törekvéseket, hogy valahogy lebontsák a színpad hátsó részét, kitágítsák az utca felé a színházat, meztelen falakat csináljanak, hogy be tudják fogni azokat a távolságokat, amelyek a nézőtér és a színpad között vannak. Nagyon kevés olyan jól működő előadást ismerek, ahol ezt a hátsó falat nem nyitják ki legalább mélységében, és a rivaldára merőleges tengely mentén nem hosszabbítják meg a teret. Mert ebben a pillanatban az utolsó sorban ülő nézők is bekerülnek már a közös térbe. Ha lezárom a teret, ők kimaradnak. Megesküszöm erre, bár nem tudom fizikailag igazolni, csak tapasztalatilag.

Részletekben lássuk a világot

– A Woyzeck a színészi játékban nagyon erős hitelességre törekszik, ha úgy tetszik, egyfajta naturalizmusra, de ez olyan színházi környezetben jelenik meg, ami egyértelműem az absztrakcióra, a stilizációra utal. Nincs egy naturálisan berendezett tér, csak egy átváltozásra képes

asztal, viszont a színészi játék elég naturális. Ez a feszültség jellemzi a Woyzecket. Ez egyébként is jellemezte a 70-es években a Stúdió „K" előadásait?

– Azt gondolom, hogy igen. Próbáltam ezt történetileg bemutatni, hogy végül is már az *Etoile*-ban is ez a kettősség jelent meg: a részlet hitelességére való törekvés, ugyanakkor a tárgyaknak és a térnek a metaforikus használata. Ez később is végigkísérte a munkánkat. Én nem is tudok ebből már kiszakadni.

– De a képeken úgy látom, hogy a Lakótelep egy teljesen reális térben játszódott.

– Teljesen reális térben. Ez egy kis vargabetű volt. Út a nagyon naturális felé. Sőt a *Patyolat*ban is reálisak, sőt naturálisak a kellékek, a mozdulatok, de még az idő is. A színpadi idő egybeesett a valóságos idővel. Mégsem teljesen reális a tér, mert nincs oldalfala, és a szokatlan az, hogy más nézőpontból, hátulról szemléljük. A 60-as évek elején az Egyetemi Színpadon látott Balázs Béla Stúdió meg Jancsó Miklós filmjei megnyitották azt a lehetőséget, hogy részletekben lássuk a világot. Ezzel arra is szeretnék utalni, hogy a képkivágás – ami a színház egyik sajátja – eleve megszünteti a natúrát, mert kivágja az események színhelyét, miközben az események színhelyén belül minden naturális marad. Mondok erre egy példát, ami azt is jelzi, hogy miképp hatott rám az a film, amit a Jancsó-életműből mostanában inkább kritikusan említenek. Ez a *Még kér a nép* volt, aminek a bevezető negyedórája egészen félelmetes hatással volt rám. Ez egyszerűen egy tizenöt perces snitt, aminek az a lényege, hogy a kamera 360 fokban megfordult. Középen egy asztal áll, az asztalon gyümölcsök – tehát az asztal meg volt terítve, a darázs dongásával együtt a lehető legnaturálisabban jelenik meg. Ebben a naturális térben az asztalon kívül még a meztelen lányok vonulása határozta meg a teret. Velük épp ellentétes irányban mozogtak a lovak, illetve a kamera is. Tehát kialakult egy olyan fajta körtér, ami furcsává tette a néző helyzetét, aki nem tudhatta pontosan, hogy hol is van. Ez nem a 3d-s hatás, ami mostanság annyira divatos (és kicsit nevetséges számomra), mégis nagyon erős élményt jelentett. Ugyanis a kamera fordulásával mindig az asztal maradt a középpontban, de a körülötte látható világ folyton változott. A világnak viszont mindig csak egy kis részlete jelent meg. Méghozzá a lehető legmeztelenebb részletei – a szónak akár szó szerinti értelmében, hiszen a meztelen lányok is fontos részei voltak ennek a freskónak, ahogy a lovak is, de a lányok csak a látványt adták, ők maguk nem szereplők voltak, nem vettek részt a cselekményben, nem személyiségeket játszottak.

Mozgással teret képezni

– Tehát a *Még kér nép* bevezető képsoraiban a lovak mozgása, a kamera mozgása és a lányok mozgása együttesen olyan fajta absztrakciót teremtett, ami már szinte nem is valóságos teret érzékeltetett, hisz nem lehetett tudni, hogy mindez hol is játszódik. De az elemek, az összetevők mégis valóságosak voltak benne. Ezt a stílust vagy technikát nagyon tudatosan próbáltam később is alkalmazni. Gondolj például a *Téboly Thébában*ra! Ott a kicsi dolgok, a részletek naturálisak. De a tér maga absztrakt tér. Valójában mindig színházi teret csinálok, ahol lehet látni a színház valóságos terét is. Ugyanez a gyerekeknek szóló bábelőadásokban is teljesen működőképes. Tehát a mozdulatok, a viszonyok naturálisak, de maga a tér nem az. És nincs határa, nincs fala, hanem a mozgással alakul térré.

– De a mozgások sem egy reális viszonyrendszert teremtenek...

– Azért mondom, hogy a mozgással teret képzek. Csak a részletek, a kapcsolatok reálisak – a hitelességig. A részletekben a filmrealizmusra való törekvés fedezhető fel az előadásaimban. De a Jancsó-féle filmrealizmusról van szó. Illetve nem csak Jancsóhoz köthető ez, mert említhetném Bergmant is, vagy egy abszurdabb változatban mondhatnám Buñuelt is. Vagy a lengyel kisfilmeket, a Balázs Béla-s filmek rendezőit is. Vagy akár Szabó Pista *Te* című etűdjét, aminek maga a színész határozza meg a terét, viszont azon az elérhető távolságon belül minden naturális.

Amikor szürreális teret csinálok, akkor valójában a *Banketts*re utalok vissza, ahol a motorbiciklitől kezdve csupa hipernaturalista kellék szerepelt. Köztük néprajzi jellegű valóságos tárgyak is, amelyek a megéltségükkel hoztak be az előadásba egy naturális világot. Egy több generáció által megélt világot, egy letisztult formát. Például körformát. Mint a rosta. Vagy teknőformát. A teknőket azóta is használom. Én nem vagyok egy népies figura, viszont a generációk által megtermelt, megőrzött eszközök érdekelnek, ugyanis a történetük miatt ezek valójában már nem is használati tárgyak, erősebbé válik a szimbolikus, asszociatív tartalmuk. Nemcsak a tárgyakban, hanem a díszletekben is azokat szeretem, amelyek átváltoztathatók és metamorfózist képesek teremteni a nézők számára. Azaz az egyik pillanatban ezt jelentik, a másik pillanatban viszont már valami mást. Ugyanakkor az elemeknek, amelyekből összeáll a színházi metafora, továbbra is viselniük kell a a tárgy eredeti jelentését is.

Körök és közelik

– Tehát a térbeli mozgások kialakításánál elsősorban Jancsóra támaszkodtál.

– Igen. Azt tanulta meg tőle az ember, hogy a kört mindig be kell fejezni. Teret akkor lehet teremteni, ha a színész, amikor elindul, azt az utat járja be, amit a kör jelöl ki, vagy két kör, azaz egy nyolcasra emlékeztet a mozgása. És a térben való közlekedés mindig egy másik emberhez van viszonyítva. Mindezt nyilván nem Jancsó találta ki, ő csak megfigyelhette ezeket a mozgásokat. Mert egyébként ezek a térbeli mozgások olyanok, amelyeket a gyerekek önmaguk is végeznek. Amikor színészekkel kezdek dolgozni, az első gyakorlataim általában a gyerekek játékainak jellegzetességét követi. Például amikor repülős játékokat játszanak a gyerekek egy hajtogatott papírral, akkor utánozzák a repülő hangját, és siklanak. Ez adja meg a crescendót, az emelkedőnek meg az ereszkedőnek az érzetét.

Mindezzel azt is akartam mondani, hogy soha nem lehet a rivaldával párhuzamosan mozogni, és nem történhetnek szimmetrikusan a pozícióváltások, hanem egyrészt aszimmetrikusan, másrészt ansnittből, vagyis a váll fölött visszanézve indíthatóak. Azaz a testközepet el kell csavarni valamilyen indulattal, gondolattal, mert azok az erős, energiát adó pillanatok. Ezt én még megfejelem azzal is, hogy így alakulnak ki a közelik. Tehát ha valaki a nézőnek háttal áll, és megfordul, visszanéz a válla fölött, akkor egy közeli (premier plan, close up) kép alakul ki róla. Mert nézőként ekkor nem nézem a teste egyéb pontjait, hanem kivágom a képet, és csak magát a visszanéző fejet vagy annak részletét figyelem.

Később a szolnoki színházban nehezen sikerült elérnem, hogy a színészek elhiggyék, hogy mindez milyen fontos. Például hogy nem úgy kell fordulni a térben, ahogy azt a

főiskolán tanítják, hogy mindig látszódnia kell színész arcának, azaz ha elindul, akkor mindig a nézőtér irányába forduljon meg, én viszont megköveteltem, hogy a megfordulás mindig egy virtuális kör mentén történjen.

Fizikai akciók

– Beszéltél arról, hogy a Woyzeckben milyen lényeges szerepük van a fizikai akcióknak, de ez más Stúdió „K"-s előadásokban is megfigyelhetők. Miért ennyire fontosak?

– Mert valamilyen fizikai történésnek kell történnie ahhoz, hogy emocionális vagy affektív töltések jöjjenek létre. Ezek a fizikai cselekvések érzelmeket és indulatokat megmozgató cselekvések. Az emóció szó talán pontosabb erre, mint az érzelem, mert itt a lélektani jelentése a fontos. Az emóció ugyanis nem szeretetet, gyűlöletet vagy valami hasonló érzést jelent, mert ezek egyébként is önkényes megfogalmazások, ugyanis szeretet, gyűlölet és a többi érzés soha nincs úgy általában. Az egyik szeretet ilyen, a másik olyan, a harmadik meg teljesen másmilyen – a különféle darabok is erről szólnak. Azaz az érzelmek valójában a különféle cselekvéseket kísérő, azokat motiváló fizikai jelenségek, amelyek egyszerűen fiziológiailag is leírhatók. Az affekciók, vagyis az indulatok szintén olyan változást teremtenek, amelyek már minőséget adnak. Ezek akkumulálását jelentik valaminek, amelyek mindig a cselekvéshez járulnak, indítják vagy kísérik a cselekvést.

(Mindennek a végiggondolásához a behaviorizmus adott számomra nagy lökést. Ez a viselkedések tudománya, az állatok cselekvéseinek megfigyelésén alapul. Ma is nagyon fontosnak tartom, hogy időnként mi is elmenjünk az állatkertbe, vagy más módon nézzük az állatokat, figyeljük meg a viselkedésüket. Fontosnak tartom az emberek viselkedésének tanulmányozását, de az állatokét még inkább. Ugyanis fantasztikus az állatok részvétele az érzékek birodalmában. Ráadásul ők soha nem hazudnak.)

A színész fizikai jelenlétét időnként meg kell erősíteni valamilyen akcióval. Van, amikor a fizikai cselekvés nem valamiféle birkózást jelent, elképzelhető, hogy ez szinte statikus. Lehet, hogy csak az izmok és az ízületek dolgoznak, teremtenek feszültséget, hiszen *rákényszeríti* magára a nyugalmat az ember. De csak akkor lehet hangokat kiadni és indulatokat érzékeltetni, ha ezt megelőzi valamilyen fizikai erőkifejtés. Ezért a mozgások egy része nálam mindig ezt célozza. Nagyon nehéz a színészeknek nevesíteni a fizikai akciók természetét, de én megpróbálom mégis alkalmazni őket. Ezt nagyon jól tudják csinálni a mostanában végzett fiatal színészek, akiknek már nincs leragadva a lábuk, helyenként nagyon jól, helyenként pedig öncélúan sok fizikai cselekvést alkalmaznak.

A fizikai akciók alkalmazását érdekes megfigyelni Zsótér egész életművében. A pályáját úgy kezdte, hogy mindenkit fölszalasztott a falra. Emlékszem egy szegedi előadására, ahol szinte mindenki lengett ott fönn egy rácsszerkezeten. Elképedtem, hogy mi ez a hülyeség, amit csinál. Nyilván abban bízott, hogy a színészek így töltődnek fel energiával, így hozzák ki a legtöbb erőt magukból. Ennek a csúcspontja szerintem a szegedi *Szentivánéji* operarendezése volt, ami nagyszerűen sikerült. Ott integrálódott nála a statikus és a dinamikus színpadi létezés. És utána ellentmondott ennek. Azt mondhatta, nem, ne mozogjanak a színészek! Üljenek csak, és közelikben létezzenek. Most már azt hiszem, hogy megint egy újabb integráció jön, amikor ezt a kettőt megpróbálja ötvözni.

Azt gondolom, hogy kellenek bizonyos fizikai cselekvések, amelyek arra valók, hogy állapotba hozzák a színészt, hogy meg tudjon szólalni, vagy meg tudjon nyilvánulni egy olyan indulati, érzelmi hőfokon, amely visszatermeli azt az energiát, amit a mozgásba belefektetett.

A fizikai akciókra a rémisztő ellenpélda az, amikor mozgástanárok tanítják a verekedést. Ez egyszerűen borzasztó. Ennek a mélypontját Fejes Endre *Rozsdatemető* című darabjában láttam a Thália Színházban, Csiszár Imre rendezésében, ahol olyan kifinomult technikával ütötte le egyik színész a másikat, hogy felszisszent a közönség: hogy lehet ilyen szarul csinálni valamit, amikor ő már rendes vérhez szokott a filmeken. Ezért szokták helyettesíteni a fizikai aktust jelzésekkel, például a vérrel. Rengeteg véres előadás van manapság. Én nem szeretem a festett vért. A vizet jobban szeretem. És egyáltalán a nedvességet a natúr vérrel szemben. Ha paródia, akkor persze jó. A festett vérnek eddig a legjobb megvalósítását a *Marat halála* című Brook-filmben láttam, ahol kék vért öntöttek az egyik vödörből a másikba. Ez roppant szellemes volt, és mindent leleplezett. Tehát hagyta hatni a színháznak a valóságos kellékvilágát. Amikor sminkelt vér folyik, arról mindenki tudja, hogy az nem igazi.

Az akciókból indultunk ki. Ha valami ölés vagy ölelés – hogy ezt a két közhelyet mondjam –, annak valahogy meg kell történnie. Az ölelésnek is olyan módon kell megtörténnie, mint az ölésnek, mert ezek végpontok, a két legintimebb testi kapcsolatot jelentik, amelyek nem szoktak nyilvánosság előtt megtörténni. Szóval, ezekben mindig kell, hogy legyen valami fizikailag igaz mozzanat. De az fontos, hogy semmiképpen ne ejtsük át a közönséget, tehát ne gondolja, hogy ez a színész már nem fog holnap játszani. Ebből egy kicsi viccet is csinálunk a *Zöld kakadu*ban. Amelyben egy állandó kifordítom-befordítom játék van, hogy amikor engem (vagyis a Márkit) megöltek, utána felkelek. A közönségnek egy része hajlamos ezt például úgy érteni, hogy (és ez egy kudarc nekem) az általam játszott figura tulajdonképpen nem is halt meg, hanem ez is a színházi játék része volt, megjátszotta a halált a többi arisztokrata statisztálásával, csak hogy túlélje a forradalmat. Hát ez eszünkbe sem jutott. Inkább arra gondoltunk, hogy ez egy visszamenőleges fintor legyen a végén, hogy itt senki nem halt meg igazán, ahogy a színházban szokott lenni, vagyis nem lehet tudni, hogy hol a határ az igazság és a játék között. De a nézők némelyike inkább egy kriminális vonalat tulajdonított ennek, hiszen a néző legtöbbször túlkombinálja a látottakat. Vagyis itt valami nem sikerült. A nézőket nem sikerült meggyőznöm, vagy itt valamit elfelejtettünk, vagy nem csináltunk meg jól.

Bírósági beszéd

– A színész dikciója, és nem csak a mozgása, akkor hiteles, ha indulatait és érzéseit a permanens küzdelem határozza meg. Harc a saját igazságának érvényre juttatásáért. Brecht nyomán talán *bírósági beszéd*nek is nevezhetném ezt, amikor az a fontos, hogy a tárgyalás menetében a vádlott, a vádló és a tanú minden megnyilvánulásával bizonyítani akarja az igazát. Ennek az igazságnak a bizonyítása – úgy véltem, és ma is úgy vélem – minden drámai hőst kell, hogy jellemezzen. Azért beszél a szereplő, mert úgy érzi, hogy valakivel szemben neki van igaza. Következésképpen a próbák során feltérképezi a saját és a partnerei ellentmondásait, így az lesz a fontos számára, hogy a másik emberrel szembeállítsa

a saját igazságát és kifejtse az érveit. Úgy érzem, minden színpadi beszéd egy érvelés, mintha a bírósági tárgyaláson lennénk. Általában meg is keresem a drámákban azokat a bírósági szituációkat, amelyek ahhoz hasonlók, mint amikor egy esküdtszéknek (vagy egy személyes hallgatónak) kell bizonyítanom az igazságomat.

Miközben a dráma kezdetektől fogva az istenekhez szólt, már egész korán megjelent bennük a bírósági beszéd. Visszautalok az Egyetemi Színpad egyik első előadására – amiről nem beszéltem korábban –, Ruszt rendezésében mutattuk be az *Oreszteiát*. Mind a három részt előadtuk, én játszottam Oresztészt. Úgy kellett megtanulnunk a szöveget, hogy gyakorlatilag mindig az istenek vitájához szóljunk hozzá. Az istenek ugyanis eldöntik, hogy milyen irányba mehet a hős. Meghal vagy felmentik. Gyakorlatilag az egész *Oreszteia* egy pör. Ez a harmadik részben csúcsosodik ki, az első és a második rész a pör előzményeit mutatja be.

Azt gondolom, a drámai szerkezet azóta sem változott, csak átalakult. Végül minden egy virtuális pörben mutatkozik meg, még ha az istenek nem látszanak a színen, akkor is. Úgy véltem, hogy ahhoz, hogy ez a per létrejöjjön, minden egyes szereplőnek, még a legkisebb szerepben is a saját igazságáért kell küzdenie, hogy tovább éljen, vagy ha mégis pusztulnia kell, akkor legalább lelkileg, erkölcsileg fölmentsék. A darabokban meg kell hát keresni ezt a pör szituációt. Ezt ki kell lőni valahová a virtuális térbe, de a színésznek abban a pillanatban úgy kell éreznie magát, mint egy tárgyaláson. Amikor minden egyes szava felhasználható ellene is, de felhasználható mellette is.

Következésképpen nem lehet csak egyszerűen beszélgetni a színházi térben, hanem azt kell érezni, tudni, hogy éppen most, éppen ebben a helyzetben minden kimondott szavam az életemre van hatással. Ehhez viszont azt kellett megnézni, hogy ez a drámai szituáció miképp mutatkozik meg egy mai, közönséges élethelyzetben anélkül, hogy drámai formát öltene. Annak az elgondolása, hogy mi lenne, ha én lennék ebben a helyzetben.

A WOYZECK ÉLETE

„A Woyzeck közönséghatása nem volt »közönséges«. Amatőrök által létrehozott előadás, amely három évig folyamatosan megy, mindig teltház előtt – meghívták Bécsbe, Varsóba, Wroclawba, Londonba és Amszterdamba", később Caracasba. (Dévényi 157.)

Dévényi Éva könyvében nemcsak a *Woyzeck* születésének próbaszakaszait mutatja be, hanem az előadás életét is. Az alkotási folyamatot az Ács Jánossal elkezdett próbáktól a hetvenkettedik előadásig (1979. július 14.) követte, melyet hosszabb szünet után új szereposztással felújítás követett.

„A *Woyzeck* előadásainak is van fejlődéstörténete" – írja Dévényi Éva. „Az első szakaszt 1977 decemberétől, a bemutatótól 1978 nyaráig számítanám. Azon a szinten csiszolódik, ahogy a bemutatóra kész lett. Fodor és Gaál játéka főleg felületi. Fazekas és Angelus – önmaguk a figurák, Oszkay játéka nem áll össze, hol hiteltelen, hol pillanatokra hiteles, majd árnyalt is, de nincs egységes figura, Laca egy tengelyre, az artikulálatlanságra épített Woyzecket játszik.

A második szakasz 1978 nyara – 1979. február. Ez a *Woyzeck* történetének legizgalmasabb szakasza. Eddigre mindenki konfliktusba került a szerepével, a megütköztetés megtörtént, eldőlt, hogy felvállalják-e önmagukat a figurákban. A kapcsolatok sokkal élőbbé váltak, a darab ebben az időben a kapcsolatokról szól. Ez az az időszak, mikor a köztük levő kapcsolatok feszültsége minden előadáson végigég, egyre jobban kitárják, mi történik bennük és kapcsolataikban." (Dévényi 171–172.)

Ez összefügg azzal – amit Dévényi Éva könyve is sokszor hangsúlyoz –, hogy a *Woyzeck* kollektív alkotás. Már a próbák alatt „a második szakasz végére világosan látszik, hogy a darabban nem direkten, hanem hálózatként, megélt háttérként benne vannak a [közösségen, társulaton belüli] kapcsolatok." (Dévényi 161.) Ezt erősíti az is, hogy Dévényi szerint a darabban és a csoportban játszott szerepek összecsengenek. „Már a szereposztással megteremtődik az áttétel lehetősége [mármint a csoport áttétele a darabba]: Fodor (Vásáros, Kocsmáros), Gaál (Marie), Laca (Woyzeck) a darab kapcsolatrendszerében hasonló pozíciójú figurát játszott, mint amilyen helyen a csoport kapcsolatrendszerében is volt – a többiek pozíciója nem tevődött át, ez így volt éppen szükséges és elégséges." (Dévényi 163.)

Ezt tovább erősíti az is, hogy „kudarcos főpróba" után megváltoztatták az előadás terét. A Stúdió „K" a második főpróbáig (vagyis amíg a közönség sétált a nyílt terű helyszínek

között) „megengedte" a közönségnek, hogy végigkövesse a darabot, ha akarja, ha belecsábul stb. Viszont „a »zárt tér« megalkotásával a csoport egész életének lényege tevődött át a *Woyzeck*re, vagyis a zárt erőtér »itt és most« törvénye: bárkivel bármi történik, az mindenkire, aki a térben van, hat, és minden reakció visszacsatolódik a csoportfolyamatba, hat a közösség egészére és egyéneire is. A konfliktusait senki nem viheti ki, és a hatások alól senki nem vonhatja ki magát, még ha szeretné, akkor sem. És a külvilág felé az egyetlen csatorna a művészet." (Dévényi 170.)

Mindez az eredményezte, hogy a csoport belső élete mindig hatással volt magára az előadásra is – legalábbis a *Woyzeck* életének egy pontjáig –, így a színészi játék alakulására is hatott. „Ebben a zárt, igen szoros, energiákkal és feszültségekkel teli kapcsolatrendszerben nagyon nagy a csoport húzóereje; a gyengébb, felületesebb megoldások kirínak, ilyenkor a színpadi kapcsolat nem sikerül, érezhető lesz a csoport kritikája és elvárása az illetővel szemben az erősebb munkára vagy valódibb megoldás megkeresésére." (Dévényi 52–53.)

Változás akkor történik a *Woyzeck* életében is, amikor megváltozik a közösség belső állapota – bár ezt (a korábbiakkal szemben) Dévényi már nem írja le részletesen, inkább csak sejteti. Ez az előadás életének „harmadik szakasza": „1979 tavasz–nyár. Újabb lépés szükséges, mert a köztük [mármint a társulat tagjai között] levő kapcsolatok, a régebbi feszültségek megváltoztak, túlhaladottak lettek, már csak parazsuk van. Nem lehet többé a kapcsolatokat transzponálni. Fodor Tamás a színészi mesterségbeli munkát, a technikai felkészültséget fokozza, a figurákat kiteljesítteti, és a figurák kapcsolatait kezdik megmunkálni."

A negyedik szakaszt (1979 ősz–1980) Dévényi Éva már nem követi, inkább csak utal rá: „felújítás, új szereposztással. Színészek játsszák a *Woyzeck*et, akiknek igen sok közük van, volt egymáshoz". (Dévényi 171–172.)

Bécsben, Wrocławban

A *Woyzeck* életében fontos esemény volt, hogy a Stúdió „K" 1978 júliusában ismét részt vett az amatőrszínházi fesztiválon Kazincbarcikán (az *Etoile* óta nem szerepeltek itt). A *Woyzeck*et négy alkalommal játszották a fesztiválon, és a (Szeredás Andrásból, Ascher Tamásból, Máté Lajosból[1], Nánay Istvánból és Bécsy Tamásból[2] álló) zsűri döntése alapján az előadás elnyerte a fesztivál fődíját, mert – az indoklás szerint – elősegíti a magyar színházművészet útját a világszínház felé.

Ezután a *Woyzeck* valóban megkezdte útját a világban. Két héttel a kazincbarcikai fesztivál után Bécsben volt látható a Nemzetközi Ifjúsági Színházi Napokon, amelyen olyan előadások szerepeltek, amelyek „a hagyományos színházétól eltérő formákat keresve

1 Máté Lajos (1928–2011) 1972-től főmunkatársa volt az akkori Népművelési Intézetnek, ahol az amatőr színjátszás ügyeivel foglalkozott. Az Amatőr Színházak Nemzetközi Szövetsége (IATA) vezetőségi tagjaként is működött, s ilyen minőségében több fesztiválválogatót is meghívott Kazincbarcikára.

2 Bécsy Tamás (1928–2006) drámaesztéta, kritikus. 1978-ig a Pécsi Tanárképző Főiskola tanára, majd az ELTE professzora volt.

adtak számot a fiatal nemzedék közérzetéről, társadalmi és morális felelősségérzetéről." (Szeredás) A három hétig tartó, és Bécs öt külső kerületének kultúrházaiban rendezett fesztiválnak a záróakkordja volt a Stúdió „K" vendégjátéka. A *Woyzeck*et a hietzingi Volkshochschule tágas színháztermében játszották, amelyet nem kevés leleményességgel – a széksorok eltávolításával, paravánokkal és a világítóapparátus átrendezésével – tettek „pincei" hangulatúvá. Az együttes magyarul játszotta Büchner darabját, a német közönség csak a programfüzet leírása alapján követhette az átalakított sorrendű és sokszor szimultán játszódó jeleneteket. Szeredás András beszámolója szerint „érzékeny és értő közönség gyűlt össze a két estén és az előadásokat követő hosszú beszélgetéseken". Majd az *Arbeiter Zeitung*[3] kritikusát idézi, aki szerint „a bemutató szó szerint megfogta a közönséget". A Stúdió „K" társulata „oly takarékos, egyszerű eszközökkel játszott, nyugodtan, koncentráltan, mindenfajta cirkalmasság nélkül, csupán a szereplők kisugárzására és a szöveg atmoszférájára hagyatkozva – ahogy attól mesterkélt teatralitásba és eredetieskedésbe menekülő házunk táján már-már elszoktunk. Igazán szép befejezése volt ez a fesztiválnak." (Idézi Szeredás)

1978 októberében a Stúdió „K" négy előadásban játszotta a *Woyzeck*et a megújult wrocławi fesztiválon, amely „a világ amatőr színjátszásának sokféleségét demonstrálta". (Csetneki 46.) (A fesztiválszereplés után két alkalommal Varsóban is látható volt a Stúdió „K" előadása.) „A Stúdió „K" bécsi sikere után méltóan képviselte a magyar színházat Wrocławban is." „A fesztiválon levő magyar tábor nagyon drukkolt, hogy a nyelvi akadályok nem rontják-e az előadás mélyebb rétegeinek befogadását. Az aggodalom túlzónak bizonyult; az előadás újszerű térkezelése, a színészi játék koncentráltsága, az atmoszféra sűrűsége, a szimultán játéktechnika s az ebből következő speciális nézői attitűd, a nyelvi akadályok ellenére is érvényesült. Az előadás méltatói külön kiemelték a közönség bevonására irányuló törekvést, s nem egy olyan véleményt hallhattunk, miszerint a Stúdió „K" előadása hozta a legtöbb új elemet." (Csetneki 48.)

De a *Woyzeck* és a Stúdió „K" élete itt nem ért véget. Minderről azonban már csak egy következő kötetben lehet szó.

Források:

Csetneki Gábor: Egy hét Wrocławban. *Színház* 1979. 9. sz. 46–48. o.
Dévényi Éva: *Színképelemzés. Stúdió K – Woyzeck. Színházlélektani esettanulmány.* Magyar Színházi Intézet 1981. 1–198. o.
Szeredás András: A Stúdió „K" sikere Bécsben. Nemzetközi Ifjúsági Színház Napok. *Film Színház Muzsika* 1978. augusztus 12.

3 Az osztrák szociáldemokrata párt napilapja.

FÜGGELÉK

FODOR TAMÁS, AZ ORFEO STÚDIÓ ÉS A STÚDIÓ „K" KRONOLÓGIÁJA 1978-IG

1960. november 27. – Az Egyetemi Színpad színjátszó csoportja francia estjének keretében bemutatják a *Pathelin mestert*. A Pártos Géza rendezte előadásban Fodor Tamás a címszerepet játssza.

1961. április 22. – A Vígszínházban bemutatják Kazán István rendezésében Goethe *Faust*-ját, az előadásban Fodor Tamás a fiúkórusban statisztál.

1961. december 12. – Baranyi Ferenc (akkor negyedéves bölcsészhallgató) verseiből mutatnak be szerzői estet a Hazafias Népfront Kinizsi utca 22. szám alatti helyiségében. Az összeállításban Benkő Éva, Buzsáki Ilona, Kelemen József, Kádár Júlia, Bojtár Endre (a későbbi író-műfordító-szerkesztő), Dozvald János (később fotográfus) társaságában Fodor Tamás is szerepel.

1961. december 16. – Az Egyetemi Színpadon Dobai Vilmos és Ruszt József rendezésében bemutatja az Universitas Együttes Euripidész *Alkésztisz* című darabját, melyben Fodor Tamás Héraklész szerepét játssza. Ez volt a darab magyarországi ősbemutatója.

1962. május 10. – Az Egyetemi Színpadon bemutatják Mezei Éva összeállításában és rendezésében a *Csodálatos utazás* című humoros, tánczenei betétekkel színesített világirodalmi összeállítást. A produkció nyáron egy Balaton körüli turnén vesz részt. Ebben Fodor Tamás nemcsak színészként, hanem a turné titkáraként is közreműködik.

1962. augusztus 26. – A szombathelyi Savaria Napok keretében a szabadtéri színpadon bemutatják Plautus *Amphitruó*ját Devecseri Gábor fordításában (és kiegészítésében), Huszár Klára rendezésében. Az őszi Egyetemi Színpadon játszott előadásból televíziós változat is készül. Az előadásban Fodor Tamás Sosia szerepét alakítja.

1962. október 16. – Az Egyetemi Színpadon Surányi Ibolya szerkesztésében bemutatják a *József Attila napjai* című ötrészes sorozat első estéjét, amelynek középpontjában a hányatott gyermekévek és az ifjúság időszaka áll. A műsorban – amelyben többek

között Jancsó Adrienne, Keres Emil és Zách János is szerepel – Fodor Tamás a fiatal József Attilát személyesíti meg.

1962. október 27. – Az Universitas bemutatja az Egyetemi Színpadon Majakovszkij *Gőzfürdőjét* Ruszt József rendezésében. A darab először kerül Magyarországon színpadra. Az előadásban Fodor Tamás Ivan Ivanovics szerepét játssza.

1963. március – Fodor Tamás átvesz egy kis szerepet a Nemzeti Színház *Az ember tragédiája* című előadásának londoni színében. (A Major Tamás rendezte előadás 1960 októbere óta van műsoron.)

1963. június – Elkezdődik Bacsó Péter *Nyáron egyszerű* című filmjének forgatása, amelyben Fodor Tamás Ciceró szerepét játssza. A filmet 1964 márciusában mutatják be.

1963. december 7. – Az Universitas Együttes Dobai Vilmos rendezésében bemutatja az Egyetemi Színpadon Wolfgang Borchert *Az ajtón kívül* című darabját. Az előadás főszerepét Fodor Tamás játssza.

1964. március 21. – Az Universitas Együttes Ruszt József rendezésben bemutatja az Egyetemi Színpadon Shakespeare *Szeget szeggel* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás Vincentiót, Bécs hercegét alakítja.

1964. október 31. – Az Universitas Együttes Dobai Vilmos rendezésében mutatja be az Egyetemi Színpadon Sigfried Lenz *Bűntelenek* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás a Diák szerepét játssza.

1964. december – Fodor Tamás az Egyetemi Táncegyüttes kísérőjeként Párizsba és Lyonba utazik.

1964. december 12. – Az Universitas Ruszt József rendezésében bemutatja Aiszkhülosz *Oreszteia* című trilógiáját. Az előadásban Fodor Tamás Oresztész szerepét játssza.

1965. február 20. – A József Attila Színház Kazán István rendezésében bemutatja Anouilh *Becket avagy az Isten becsülete* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás A kisbarát szerepét alakítja.

1965. április 11. – Az Universitas Ruszt József rendezésében mutatja be Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás Kuruzs szerepét játssza.

1965. április 25.–május 2. – Az Universitas Együttes részt vesz az egyetemi színházak második hivatalos világfesztiválján Nancyban. 22 ország 25 együttese közül a második díjat nyerik el a *Karnyónéval*. (Összel a zágrábi nemzetközi színházi fesztiválon is sikerrel szerepel a *Karnyóné*.)

1965. július – Az Universitas Együttes az *És mit fizetnek* című szabálytalan politikai kabaréval vendégszerepel a Balaton körül. Fodor Tamás nemcsak szerepel a Mezei Éva rendezte előadásban, hanem szervezőként is részt vesz a turnén.

1965. december 11. – A József Attila Színház Kazán István rendezésében bemutatja Berkesi András *Húszévesek* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás a főhős barátját alakítja.

1966. február 12. – A József Attila Színház Kazán István rendezésében bemutatja Giraudoux *Párizs bolondja* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás a Pincér szerepét játssza.

1966. február 9. – Az Universitas Együttes Dobai Vilmos rendezésében az Egyetemi Színpadon bemutatja Hubay–Ránki–Vas *Egy szerelem három éjszakája* című musicaljét. Fodor Tamás az előadásban Bálintot, a főszereplőt játssza. Az előadás 1965 májusában az egyetemi színházak világfesztiválján szerepel Nancyban, ahol nem arat sikert.

1966. július 9. – A Városmajori Színpadon bemutatják Plautus komédiáját, a *Szamárvásárt* Devecseri Gábor fordításában. A Huszár Klára rendezte előadásban Fodor Tamás Leonida szolga szerepét játssza. Az előadást később a szombathelyi Savaria Játékokon is bemutatják.

1966. szeptember 17. – A József Attila Színház Pethes György rendezésében bemutatja Gyárfás Miklós *Kényszerleszállás* című komédiáját. Az előadásban Fodor Tamás Robint játssza.

1966. december 17. – A József Attila Színház Kazán István rendezésében bemutatja Kállai István *A csodabogár* című vígjátékát. Az előadásban Fodor Tamás Ferit, a főszereplő fiát játssza.

1967. január 17. – Az Irodalmi Színpad bemutatja a *Vietnam ege alatt* című irodalmi összeállítást, amelyet magyar és külföldi írók és költők Vietnamról szóló műveiből és dokumentumokból Nyerges András szerkesztett. A Kende Márta rendezte előadásban Fodor Tamás is szerepel.

1967. január 28. – A József Attila Színház Kazán István rendezésében bemutatja Anouilh *A barlang* című darabját. Ebben Fodor Tamás Alexis, a kukta szerepét játssza. Ez az utolsó szerepe a József Attila Színházban.

1967. február 27. – *Medáliák* címmel mutatja be Fodor Tamás első önálló estjét az Egyetemi Színpadon.

1967. október 15. – Az Univeresitas Együttes az Egyetemi Színpadon bemutatja az *Égigérő vascsicsergő avagy majd mi megmutatjuk* című „táncos, zenés, vidám műsor"-át. Ez Fodor Tamás első rendezése.

1967. március 21. – Fodor Tamás házasságot köt Stuiber Zsuzsával.

1967. április 10. – *Mindenért felelős vagyok* címmel mutatkozik be az Irodalmi Színpadon a fiatal versmondók stúdiója, melynek Fodor Tamás is tagja (Papp Éva, Pécsi Ildikó, Sólyom Ildikó, Halász Judit, Tóth Judit, Izsóf Vilmos, Orbán Tibor, Sinkó László, Szokolai Ottó és Verebély Iván mellett). A Nyerges László szerkesztette estet Bencze Zsuzsa rendezi.

1967. november 11. – A Nagy Októberi Szocialista Forradalom 50. évfordulóján az Egyetemi Színpadon bemutatják Fodor Tamás szerkesztésében és rendezésében az *Akkor szerdán* című dokumentummontázst, amely az 1917. november 7-i Budapest egy napját mutatja be.

1968. október 5. – Az Egyetemi Színpad bemutatja a *Piszkos Fred málnaszőrt iszik és kavarja Fülig Jimmy őszinte sajnálatára* című előadást, amelyet Rejtő Jenő regényeiből Katona Imre és Vágó Péter írt színpadra. Az előadást Fodor Tamás rendezi.

1969. március 15. – Fodor Tamás rendezésében mutatja be az Universitas Együttes az Egyetemi Színpadon Vágó Péter *Rampa* című darabját. (A *Két groteszk* címmel tartott est másik egyfelvonásosa Bálint István és Donáth Péter *Náthán és Tibold* című darabja, amelyet Marton László állít színpadra.)

1969. április – Fodor Tamás kísérőként vesz részt az Universitas franciaországi vendégszereplésén. Nancyban az egyetemi színházak világfesztiválján *A pokol nyolcadik körét* adják elő, amelyet Pilinszky műve nyomán Halász Péter írt és Ruszt József rendezett.

1969. június 2. – Fodor Tamás és az Universitas vezetőségének több tagja bejelenti, hogy a továbbiakban nem kíván Rózsa Zoltánnal, az Egyetemi Színpad akkori vezetőjével együtt dolgozni. Ekkor ér véget Fodor Tamás és az Egyetemi Színpad kapcsolata.

1970. január 27. – Fodor Tamás *Új hullám a magyar költészetben* címmel sorozatot indít a Kosztolányi Dezső Művelődési Otthonban. Az első esten Ágh István, Bella István, Döbrentei Kornél és Kiss Benedek művei hangzanak el Bálint András, Káldi Nóra, Margitai Ági, Vallai Péter, Márai Enikő, Tóth Judit, Juhász Jácint és Császár Angela előadásában.

1970. február 24. – A Fodor Tamás szerkesztette és rendezte *Új hullám a magyar költészetben* című sorozat második estje a Kosztolányi Dezső Művelődési Otthonban. Ezen Dalos György, Halmos Ferenc, Haraszti Miklós, Benke László és Béres Attila művei szerepelnek Benedek Miklós, Csikos Sándor, Deák B. Ferenc, Dégi István, Somhegyi György, Telessy Györgyi és Verdes Tamás előadásában.

1970. február 24. – Az Irodalmi Színpad bemutatja Hubay Miklós két egyfelvonásosát Bozóky István rendezésében. A *Szfinx*ben Fodor Tamás a Néma fiú szerepét játssza, a *Lélegzetvisszafojtvá*ban pedig Tordy Gézával felváltva a Fiú szerepét.

1970. március 24. – A Fodor Tamás szerkesztette és rendezte *Új hullám a magyar költészetben* című sorozat harmadik meghirdetett estje a Kosztolányi Dezső Művelődési Otthonban. De bizonytalan, hogy végül megtarthatták-e az Utassy József, Rózsa Endre, Sumonyi Zoltán, Oláh János és Mezey Katalin műveiből összeállított műsort.

1970. március 26. – Az Irodalmi Színpad Kerényi Imre rendezésében bemutatja Peter Weiss *Makinpot* (sic!) *úr* című darabját. Az előadásban Fodor Tamás az Egyik angyalt játssza.

1970. április 4. – Az Irodalmi Színpad Szendrő Ferenc rendezésében mutatja be új műsorát. Az első részben *Tajtékos ég* címmel Radnóti Miklós eclogáiból és verseiből összeállított költői oratórium látható, a másodikban *Galambot neveltek szívünkön* címmel játsszák Szüts Bernát költői oratóriumát Ságvári Endréről. Mindkét részben közreműködik Fodor Tamás, a második részben a Fiatal munkás szerepét játssza.

1970. augusztus – Fodor Tamás az Irodalmi Színpad állandó szerződtetett tagja lesz.

1970. december 17. – Az Irodalmi Színpad Simon Zsuzsa rendezésében bemutatja a *Hej, cigányok* című zenés játékát, melyben Fodor Tamás is szerepel.

1971. január 25. – Fodor Tamás Bálványos Huba lakásán találkozik Malgot Istvánnal.

1971. február 25. – Az Irodalmi Színpad Léner Péter rendezésében bemutatja Büchner *Woyzeck*jét. Ebben Fodor Tamás a Mesterlegényt játssza. (Az egyfelvonásosnak titulált darabot egy műsorban játsszák a *Leonce és Léná*val. Ebben Fodor Tamás az Udvari káplánt alakítja.)

1971. március 24. – Fodor Tamás rendezésében mutatja be a Pinceszínház az *Akinek meg kell halnia* című előadást, amely Kazantzakisz azonos című regényéből, Ladányi Mihály, Pass Lajos és Váci Mihály verseiből, valamint egy 17. századi magyar passiójátékból készült. „Díszleteink, kellékeink semleges tárgyak voltak, amelyek mindig a szituációnak megfelelően változtak át – mondta Fodor Tamás az előadásról. – A kemény fadarabok egymásra helyezéséből került ki az eke, koporsó, a kereszt, a kút. Az újságpapír egyszerre volt zászló, röpcédula, majd összehajtogatva töviskoszorú." (*Film Színház Muzsika* 1971. június 26.)

1971. március 29. – Fodor Tamás a Hazafias Népfront Thököly úti pinceklubjában az Orfeóval ismerkedik.

1971. április 21. – Az Irodalmi Színpad Szendrő Ferenc rendezésében bemutatja Györe Imre *Orfeo szerelme* című drámai költeményét két részben. Az előadásban Fodor Tamás Pedro szerepét játssza.

1971. május 6. – Fodor Tamás rendezésében a Pinceszínházban bemutatják Karinthy Frigyes *Az emberke tragédiája* című paródiáját. Az előadás júniusban az irodalmi szín-

padok *Szóljatok szép szavak* című versenyének országos döntőjén az egyik fődíjat nyeri el. A Madách Színházban rendezett döntőről beszámoló tudósító „élő szereplőkkel eljátszott bábváltozat"-nak nevezi a produkciót. Az előadás „attól volt olyan sodró lendületű, mulatságos, szellemes, mert a »bábosítás« alapötletétől kezdve az előadás minden mozzanatáig eredeti színpadi ötletekre – jó színészi játékra –, a résztvevők és a rendezés groteszk szellemességére utalt" – írta Bernáth László. (*Esti Hírlap* 1971. június 15.)

1971. augusztus 3. – A Hazafias Népfront Thököly úti pinceklubjában „szereplőválogatással" elkezdődnek az *Etoile* próbái.

1971. szeptember 28. – Az Irodalmi Színpad Ádám Ottó rendezésében *Pesten és Budán* címmel bemutatja Karinthy Ferenc két egyfelvonásosát. Fodor Tamás a *Budán* című darabban játszik Sulyok Mária és Dőry Virág partnereként.

1971. október 11. – Ekkor tartotta volna Fodor Tamás a *Fiatal előadóművészek fesztiválja* keretében második önálló estjének bemutatóját az Egyetemi Színpadon. De a *Talpig verítékben, itthon* ekkor nem kerülhetett színpadra. A Pass Lajos, Martin Endre, Sipos Áron és Halmos Ferenc műveiből összeállított betiltott estet először 1971. december 11-én adja elő Fodor Tamás az Egyetemi Színpadon. Később országos „turnéra" is indul vele, összesen 31-szer adja elő.

1971. november 13. – Az Orfeo Stúdió a Hazafias Népfront Kinizsi utcai helyiségében bemutatja az *Etoile* című előadását, amely Semprún *A háborúnak vége* című forgatókönyve alapján készült. A produkciót 1972 végéig 51 alkalommal játsszák.

1971. december 4. – Az Irodalmi Színpad Szendrő Ferenc rendezésében mutatja be Angela Davisről szóló dokumentumműsorát. Az *Angela* című előadásban Fodor Tamás is szerepel.

1972. január 3–9. – Kazincbarcikán először rendezik meg az amatőr színházak Országos Színjátszó Fesztiválját, ahol az *Etoile* is díjat kap. (A fődíjat a tatabányai Bányász Színpad *Kukabúvárok* és a miskolci Manézs Színpad *Négerek imája* című előadása kapta, rendezői díjjal Bagossy László mágocsi *Mockinpot úr* rendezését jutalmazták.)

1972. január 28. – Az Orfeo Stúdió felolvasószínházi formában bemutatja Enzensberger *Havannai kihallgatás* című darabját.

1972. április 29. – Az Orfeo Stúdió bemutatja a *Vurstli* első változatát. Az első előadást Lengyel Pál és a Manézs Színpad meghívására Miskolcon tartják. A Kinizsi utcában először 1972. május 27-én játsszák az előadást. 1972 végéig különböző helyszíneken 17 előadást tartanak belőle.

1972 késő tavasza – Rendőrségi vizsgálat indul az Orfeo ellen, amely háromhónapi, többször meghosszabbított nyomozás után eredménytelenül zárul. Az ügyészség határozata megállapítja, hogy az ifjúság elleni bűntett gyanúja nem igazolódott be. Hat személy – köztük Fodor Tamás és Malgot István – rendőrhatósági figyelmeztetést kap csoportos összejöveteleken hangoztatott társadalomellenes nézeteik miatt.

1972 nyara – Az orfeósok, jórészt a saját munkájukra támaszkodva, egy ház építésébe kezdenek bele Pilisborosjenőn.

1972. augusztus 16. – Az Orfeo Stúdió – miután el kellett hagyniuk a Hazafias Népfront Kinizsi utcai helyiségét – az angyalföldi Dagály Ifjúsági Klubban mutatja be a *Vurstli* második változatát.

1972. október 13. – A *Magyar Ifjúság*ban megjelenik Szántó Gábor írása, az *Orfeo az álvilágban*. (A cikk jórészt a rendőrségi vizsgálat anyagára támaszkodik.) A lap néhány – többnyire a cikk szerzőjével egyetértő – hozzászólásnak is helyt ad, majd november 17-én megjelenik Szántó újabb cikke: *Még egyszer az Orfeo együttesről.*

1972. november 11. – Az Orfeo Stúdió bemutatja Halmos Ferenc *Szüret* című darabját. Az előadásra a Ganz Mávag Művelődési Házban kerül sor, miután a Dagály Ifjúsági Klubot is el kellett hagyniuk.

1973. január 17. – Az Orfeo Stúdió először játssza a *Szüret*et az újpesti Duna Művelődési Házban, miután itt kaptak újabb helyet. Márciustól sorozatban játsszák a darabot, négy hónap alatt 11 előadást tartanak.

1973. november 5. – Az Orfeo Stúdió a Budaörsi úti bölcsészkollégiumban bemutatja a *Szélmalomharc* című műsorát, amelyet Petőfi verseiből állítottak össze.

1973. ősz – Elkészül a pilisborosjenői ház. Kiderül, hogy olyan sokan költöznének be, hogy egy második ház építésébe is belekezdenek. Az első ház lesz a színjátszóké, a második a bábosoké.

1973. november 10. – Az Orfeo Stúdió a Duna Művelődési Házban bemutatja *Golgota* című előadását, mely Brecht *A nevelő úr* című darabja nyomán készült.

1974. január 16. – A Duna Művelődési Házban színre kerül a *Vurstli* harmadik változata.

1974. február 5. – A Duna Művelődési Házban színre kerül a *Vasmunkások* című előadás, amely Studs Terkel riportja alapján készült.

1974. július 1–7. – Kazincbarcikán másodszor rendezik meg az amatőr színházak országos fesztiválját. A *Vurstlit* eltiltják az eseményen való szerepléstől.

1974. augusztus 11. – A Balatonalmádiban tartott színjátszó konferencián bejelentik az Orfeo Stúdió megszűnését, és hogy Stúdió „K" néven folytatják a munkát.

1974. december 7. – A Stúdió „K" Pécsett bemutatja a *Bankett* című előadását, amelyet Beremányi Géza *Műdal* című novellája nyomán készítettek. 1975 januárjában a Fővárosi Művelődési Házban tartanak újabb előadásokat belőle.

1975. április – A pilisborosjenői házban José Triana *Gyilkosok éjszakája* című darabjával kezd el foglalkozni a Stúdió „K", de a próbák abbamaradnak.

1975. július – A pilisborosjenői házban Shakespeare-etűdökkel foglalkozik a Stúdió „K", de a próbák abbamaradnak.

1975. november – A pilisborosjenői házban Ionesco *Székek* és *A kopasz énekesnő*, illetve Genet *Cselédek* című darabjaival foglalkoznak a Stúdió „K" színészei. A darabokból házi bemutatót tartanak. Párhuzamosan Albee *Nem félünk a farkastól* című darabjával végeznek műhelymunkát.

1976. március 13. – A Józsefvárosi Művelődési Házban tartja a Stúdió „K" Beremányi Géza *Poremba* című darabjának házi bemutatóját.

1976. november 27. – A HVDSZ Akácfa utcai Jókai Művelődési Házában mutatja be a Stúdió „K" három rövid darabját. Az *Aktívák* (későbbi címén: *Lakótelep*) és a *Patyolat* Dániel Ferenc ötlete nyomán készült, *A 6-os számú kórterem* Csehov műve alapján született. Az előbbieket Fodor Tamás, az utóbbit Kiss Mihály rendezte.

1977. március 21. – Gaál Erzsébet, Fodor Tamás, Oszkay Csaba és Fazekas István bemutatja a *Sárkeresztúri ének* című műsorát, amely Bella István versei alapján készült.

1977. július 3. – A Stúdió „K" az óbudai amfiteátrumban bemutatja *A halhatatlanságra vágyó királyfi* című gyerekműsorát, amely Juhász Ferenc műve nyomán készült.

1977. december 12. – A Stúdió „K" a Lőrinc pap téri pinceklubban bemutatja Büchner *Woyzeck* című darabját. Majd sorozatban további 28 előadást tartanak itt.

1978. április 11. – Az Akácfa utcai Jókai Művelődési Házban versműsort mutat be a Stúdió „K". Nagy László *A fekete pátriárka* című művét Fazekas István, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós adja elő, Kiss Anna *A macskaprémes hölgy* című dramatikus monológversét pedig Gaál Erzsébet.

1978. május 21. – Szirtes András rendezésében a Balázs Béla Stúdió felvételt készít a *Woyzeck* 30. előadásáról.

1978. július 5. – Az amatőr színházak kazicbarcikai fesztiválján a *Woyzeck* elnyeri az egyik fődíjat.

1978. július 19. – A *Woyzeck* Bécsben vendégszerepel a Nemzetközi Ifjúsági Színházi Napokon.

KI KICSODA FODOR TAMÁS, AZ ORFEO STÚDIÓ ÉS A STÚDIÓ „K" TÖRTÉNETÉBEN

ANGELUS IVÁN (1953) a Szinyei Merse Pál Gimnáziumban érettségizett 1971-ben. Még gimnazistaként kapcsolódott be az Orfeo munkájába. Szerepelt a bábcsoport első előadásában, a Malgot István rendezte *Orfeo szerelmé*ben, majd a Fodor Tamás vezette Orfeo Stúdió munkájában vett részt. Az 1971-ben bemutatott *Etoile*-tól az 1977-ben bemutatott *Woyzeck*ig minden előadásban játszott. Közben filmekben is szerepelt (*Petőfi '73*, r.: Kardos Ferenc, 1973; *Hajdúk*, r.: Kardos Ferenc, 1974; *Holnap lesz fácán*, r.: Sára Sándor, 1974). 1979-ben szerzett diplomát az ELTE történelem–spanyol szakán. Ugyanebben az évben távozott a Stúdió „K"-ból, majd mozgásművészettel kezdett foglalkozni. „Tudtam, hogy nem tudok jobb színházat csinálni, ezért valami mást kerestem" – mondta egy interjúban. Tánctanulmányait Jeszenszky Endre magániskolájában kezdte, majd különböző nyugat-európai nyári kurzusokon tanult modern tánctechnikákat. Az Új Tánc Klubban formálódott az a csapat, amely 1982-ben bemutatta a *Tükrök* című előadást, amelyben Angelus mellett Kálmán Ferenc, Fincza Erika, Rókás László, valamint zenészként Körmendy Ferenc, Melis László, Szemző Tibor és Soós András vett részt; korábban Berger Gyula is velük dolgozott. 1983-ban Angelus Iván és Kálmán Ferenc megalapította a Kreatív Mozgás Stúdiót. Ez a műhely a magyarországi kortárs táncos képzés meghatározó fóruma lett. Közben születtek Angelus Iván részben növendékekre, részben saját magára komponált koreográfiái, többek között a *Boldog vagyok* (1986 – Hortobágyi László és Szemző Tibor eredeti zenéjével), a *Korom* (szóló táncszínház, rendező: Xantus János), a *Rozmár bál* (1986–88 – szóló tánc), az *Utolsó szóló* (1990). 1990-ben Angelus szervezésében jött létre az Új Előadóművészeti Alapítvány. Alapítója és irányítója az 1991-ben induló Budapest Tánciskolának is, mely Budapest Táncművészeti Szakközépiskola (1998) majd Budapest Kortárstánc Főiskola (2004) néven vált az államilag is elismert oktatási rendszer részévé.

BAK ZSÓFIA (1955) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1973-ban. Még gimnazistaként lett az Orfeo együttes tagja. Az Orfeo Stúdió előadásai közül a *Vurstli*ban, a *Szüret*ben, a *Havannai kihallgatás*ban és a *Golgotá*ban szerepelt. Részt vett a pilisborosjenői ház építésében, majd be is költözött oda férjével, Elek Lászlóval. 1973 őszén távozott az Orfeóból. 1977-ben elvégezte a Budapesti Tanítóképző Főiskolát, majd magyar nyelv és irodalom szakos tanári oklevelet szerzett az ELTE Tanárképző Főiskolai Karán. 1977-től

1992-ig Budapesten általános iskolai tanár volt. 1993 óta az Alapítványi és Magániskolák Egyesületében dolgozik, később az egyesület alelnök ügyvezető igazgatója lett.

BÁLVÁNYOS HUBA (1938–2011) a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanult 1956–62 között, majd ugyanitt tanított 1972-ig. Mint KISZ-titkár, majd mint KISZ összekötő tanár élénk ifjúsági életet szervezett. Az itt zajló programokon kezdett kialakulni főiskolai hallgatókból az Orfeo. Az Orfeo csoportjai közül Bálványos Huba az elsősorban grafikák és fotók készítésével foglalkozó csoportot vezette. 1972-ben az Orfeo-ügy kapcsán távolították el a Képzőművészeti Főiskoláról. 1977-től a Budapesti Tanítóképző Főiskola oktatója lett, 1989-től a vizuális nevelési tanszéket vezette. Legendásan jó művész-pedagógus volt.

BENKŐ ÉVA (1939) az ELTE magyar–könyvtár szakán szerzett diplomát 1962-ben. Egyetemista korában tagja volt az egyetemi színjátszó körnek, majd játszott az Universitas több előadásában. Az egyetem elvégzése után könyvtárosként dolgozott, majd 1969 szeptemberétől a (Halom utca 37/a alatt működő) Kőbányai Ifjúsági Klub vezetője lett. Itt aktív részvételt biztosító vitaesteket szervezett, versbarát kört indított, majd 1970-től az Orfeo bábcsoportjának is teret biztosított. Később – sok más program mellett – az Orfeo zenekar is itt próbált és játszott. A klub többször nyerte el a Kiváló Ifjúsági Klub címet. Az Orfeo-ügy kapcsán Benkő Évát 1974-ben felmentették klubvezetői feladatai alól, és a Fővárosi Művelődési Ifjúsági Központ Módszertani Csoportjának vezetőjévé nevezték ki. (A Rajnák László vezette intézményhez tartozott a Budai Ifjúsági Park, a Fiatal Művészek Klubja és a Pinceszínház.) 1975-től a Fővárosi Művelődési Ház csoportvezetőjeként dolgozott tovább. Itt a feladatuk az volt, hogy kiadványokkal, tanácsokkal segítsék a fővárosi ifjúsági klubhálózat működését. 1977-től a Népművelési Intézet Művészeti Főosztályának vezetője lett, majd – amikor az addigi igazgató, Vitányi Iván vezetésével 1980-ban kivált a Művelődéskutató Intézet, akkor – Benkő Éva került a Népművelési Intézet élére. (Amikor a két intézmény 1986-ban újból egyesült, a Módszertani Intézetet vezette tovább.)

BEREMÉNYI GÉZA (1946) az ELTE magyar–olasz szakos hallgatója volt 1965–70 között. Első novelláskötete, *A svéd király* 1970-ben jelent meg. Ugyanettől az évtől kezdve írt dalokat Cseh Tamással. Első közös estjüket *Dal nélkül* címmel 1973 márciusában mutatta be a Huszonötödik Színház. 1971 és 1978 között szinkrondramaturgként dolgozott a Pannónia Filmstúdióban. A *Műdal* címmel megjelent novellája alapján készítette el 1974-ben a Stúdió „K" a *Bankett* című előadását, majd 1976-ban a *Poremba* című darabját tűzték műsorra. *Légköbméter* című drámáját 1978-ban a Pesti Színház, *Halmi avagy a tékozló fiú* című darabját 1979-ben a kaposvári színház mutatta be.

DALOS GYÖRGY (1943) 1962-ben érettségizett, majd a Művelődésügyi Minisztérium ösztöndíjasaként a moszkvai Lomonoszov Egyetemen tanult, 1967-ben szerzett diplomát történelem szakon. 1964-ben belépett az MSZMP-be. Hazatérése után a Munkásmozgalmi Múzeumban dolgozott segédmuzeológusként. 1968-ban (Pór György, Malgot István és mások társaságban) vádlottja volt az ún. maoista pernek, amelyben hét havi felfüggesztett börtönre ítélték. A pártból kizárták, állásából eltávolították, az útlevelét bevonták, és publikációs

tilalommal sújtották. (Az 1964-es *Szavaink születése* című első verseskötete után csak 1983-ban jelent meg második könyve, az *Előtörténetek* című kisregény.) 1971-ben Haraszti Miklóssal együtt 25 napos éhségsztrájkot folytatott, így tiltakoztak a rendőri felügyelet ellen. Ezután orosz és német szakkönyvek és cikkek fordításából élt. 1972-ben az ő fordításában adta elő az Orfeo Stúdió Enzensberger *Havannai kihallgatás* című dokumentumdrámáját. 1984-ben Berlinben, majd Brémában nyert ösztöndíjat, ezután Bécsben, később Berlinben élt. Számtalan kisregénye, regénye, esszéje, tanulmánya jelent meg magyar és német nyelven.

DÁNIEL FERENC (1937–2010) a színművészeti főiskolán végzett 1966-ban, majd két évadon át a szegedi színház foglalkoztatta dramaturgként. Pályája jelentős részében rádiózott, az Irodalmi Főszerkesztőségen, majd a Rádiószínháznál volt dramaturg-rendező. Politikai okokból kétszer is eltávolították a Rádiótól, először 1977-ben, mert a Kenedi János szerkesztette *Profil*ban publikált. Ezután a Balázs Béla Stúdió és a Stúdió „K" konzultánsa volt, több dokumentumfilmben társalkotóként dolgozott, a Stúdió „K" pedig az ő irodalmi anyagából készítette a *Lakótelep* és a *Patyolat* című előadását. Írt esszéket, filmbírálatokat, tévékritikákat, színházi tanulmányokat, könyvet publikált Gian Maria Volontéről és Milos Formanról. Részt vett a Kornis Mihály kezdeményezte *Napló* írásában, a 80-as években a szamizdat *Beszélő* szerzője és terjesztője volt. 1990-től dolgozott ismét a Magyar Rádióban, ahonnan az 1994-ben, a Boros-kormány idején történt leépítésekkor kellett másodszor távoznia.

DÉVÉNYI ÉVA (1944) a német megszállás alatt született Budapesten. 1969-ben végezte el az orvostudományi egyetemet, és előbb ideggyógyászati majd elmegyógyászati szakvizsgát tett. Négy évig neurológusként, majd kilenc évig pszichiáterként dolgozott. Színházlélektannal is foglalkozott: végigkövette a *Woyzeck* próbafolyamatát, interjúkat készített a résztvevőkkel, és eredményeit a *Színképelemzés* című munkájában összegezte (1981). A 80-as évektől fordult figyelme anyanyelvi problémás gyermekek és a diszlexia kezelésének kutatása felé. Munkatársaival egyedülálló alapozó és készségfejlesztő terápiát dolgozott ki a 90-es évek elejére, amely a fejlődésben elmaradt készséghiányos gyerekek idegrendszerének a fejlesztésére szolgál.

DOBAI VILMOS (1928–2012) 1952-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházrendező szakán Nádasdy Kálmán tanítványaként. Ezután a kecskeméti, a szegedi, majd a pécsi színházban dolgozott, az utóbbinak 1962–74 között főrendezője volt. Az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének művészeti vezetője volt 1961–66 között. Rendezései közül Fodor Tamás az *Alkésztisz*, *Az ajtón kívül*, a *Büntelenek* és az *Egy szerelem három éjszakája* című előadásokban játszott. Dobai 1974-től a Magyar Rádió rendezője, majd 1985-től vezető rendezője volt.

ECZL MARGIT már azelőtt is szerepelt versmondóként, hogy kapcsolatba került volna az Orfeo Stúdióval. Játszott az Orfeo *Etoile*, *Vurstli* és *Szélmalomharc* című előadásaiban. Ezután magyartanárként dolgozott, és előadóművészként is működött. Később színészügynökséget vezetett.

ELEK LÁSZLÓ (1952) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1971-ben, majd elvégezte a Budapesti Tanítóképző Főiskolát, illetve az egri tanárképző főiskola biológia tanári szakát. Részt vett a pilisborosjenői ház építésében, és lakott is benne feleségvel, Bak Zsófiával együtt 1973-ig, amikor kilépett az együttesből. Szerepelt a Bertolt Brecht-estben, a *Havannai kihallgatás*ban, az *Etoile*-ban, a *Vurstli* első és második változatában, a *Szüret*ben és a *Golgotá*ban. Évtizedeken keresztül volt a Magyar Rádió tudományos szerkesztőségének munkatársa, megszámlálhatatlanul sok ismeretterjesztő műsor szerkesztője, műsorvezetője. A 2000-es évektől a *Magyar Tudomány* című folyóirat vezető szerkesztője.

FÁBRI PÉTER (1953) a Szinyei Merse Pál Gimnáziumban érettségizett 1972-ben. Még gimnazistaként lett az Orfeo tagja, és játszott az *Etoile* című előadásban. 1973–78 között az ELTE esztétika–művészettörténet szakos hallgatója volt. 1972-ben jelent meg a *Fosztóképzőkkel* című verseskötete, amelyet további két verseskötet és öt prózakötet követett. 1986 óta ír dalokat feleségének, Kováts Krisztának és másoknak. Eddig tíz lemeze jelent meg. Több darabját és fordítását is bemutatták, dolgozott a Madách Színház és a Kolibri Színház dramaturgjaként is. Surányi Ibolya fia.

FÁBRY PÉTER (1949) a képzőművészeti főiskolán szerzett diplomát 1971-ben. Az Orfeo alapító tagja, szerepelt az *Etoile* című előadásban. 1974–78 között az Orfeo (báb)együttes fénytervezője volt. 1979-ben rendezte *Termetszés* című kísérleti játékfilmjét, amelyben Székely B. Miklós, Gaál Erzsébet, Fodor Tamás, Angelus Iván, Ecsedi Erzsébet, Fazekas István és Horváth Péter játszott. 1982-ben mutatták be *Nyom nélkül* című játékfilmjét Cseh Tamás és Székely B. Miklós főszereplésével. Fotóművészeti alkotásai több hazai és külföldi múzeumban megtalálhatók. Dolgozott tervező grafikusként és fotósként is, kommunikációs anyagok grafikai tervezésével és alkalmazott fotók készítésével foglalkozott. Ő volt az Orfeóról készült film társrendezője.

FAZEKAS ISTVÁN (1955) a Veres Pálné Gimnáziumban érettségizett 1974-ben. 1975–1980 között az ELTE magyar–népművelés szakos hallgatója volt. A Stúdió „K"-nak 1976-tól 1982-ig volt a tagja. Játszott a *Poremba*, a *Lakótelep*, a *Patyolat*, a *Sárkeresztúri ének*, *A halhatatlanságra vágyó királyfi* című előadásokban. A *Woyzeck*ben előbb Andrest, majd Angelus Iván távozása után az Ezreddobost játszotta. Szerepelt a *Balkon*ban és a *Leonce és Léna* első változatában. 1982–83-ban a Radnóti Színpadon játszott, majd a veszprémi társulat tagja lett. 1994–98 között az Új Színházban szerepelt. Ezután szabadfoglalkozású fordítóként dolgozott. 2003–2004-ben Tatabányán játszott, majd a nyíregyházi társulat tagja lett. Az utóbbi években ismét visszavonult a színpadtól.

FORGÁCH ANDRÁS (1952) a korai időkben tagja volt az Orfeónak, dobolt (és prózát mondott) az Orfeo zenész együttesben. 1970–76 között az ELTE magyar–filozófia szakos hallgatója volt. 1976-tól a kecskeméti színház, majd a Népszínház, 1980–84 között a Nemzeti Színház dramaturgjaként tevékenykedett. Több próza- és esszékötete jelent meg. Körülbelül húsz darabot írt, több mint harminc fordítását mutatták be a színházak. A 2000-es években többször dolgozott a Stúdió „K"-val. Bátyja Forgács Péter.

FORGÁCS PÉTER (1950) 1971-ben nyert felvételt a képzőművészeti főiskola szobrász szakára, de néhány hónap múlva – az Orfeóval való kapcsolata miatt – eltávolították az intézményből. Nem sokkal később az Orfeóból is távoznia kellett. Ezután autodidaktaként képezte magát, elsősorban fotózott és performanszokat készített. 1977-ben rajztanári diplomát szerzett. 1978-tól készít filmeket, legismertebb a *Privát Magyarország* című sorozata, amely a 30-as, 40-es és 50-es évek amatőr filmjeit dolgozza fel. A 90-es évektől amerikai és európai múzeumok, galériák mutatták be videó installációit.

GAÁL ERZSÉBET (1951–1998) Túrkevén született. Pályáját a Köllő Miklós vezette pantomim együttesben és a Pinceszínházban kezdte. Itt játszott a Fodor Tamás rendezte *Akinek meg kell halnia* című előadásban. Ezután csatlakozott az Orfeo Stúdióhoz, amelynek meghatározó színésze lett. A *Balkon*ig a Stúdió „K" minden előadásában főszerepet játszott. 1982-ben Székely B. Miklóssal együtt készítette el Nádas Péter *Temetés* című darabjának ősbemutatóját. A Szkénében bemutatott előadás az 1982-es kazincbarcikai fesztivál fődíját nyerte el. Egy tanfolyam hallgatóiból verbuválódott a Gaál Erzsébet vezette Gödöllői Színjátszó Stúdió. Velük készítette a *Buster Keaton sétája*, a *Felütés* (1984) és a *Tájkép* (1987) című előadásokat. 1985-től előbb színészként, majd rendezőként a nyíregyházi színházban folytatta pályáját. 1992-től a József Attila Színház szerződtette, majd 1994–95-ben (Spiró György igazgatása, Zsótér Sándor művészeti vezetése mellett) Szolnokon rendezett. 1997 januárjától haláláig a Nemzeti Színház tagja volt. Közben dolgozott Debrecenben és Szegeden is.

GÁSPÁR ZSUZSA (1943) az ELTE magyar–népművelés szakán szerzett diplomát 1966-ban. Kezdetben egyetemista önkéntesként vett részt az Egyetemi Színpad munkájában, majd 1966–69 között a Színpad titkáraként dolgozott. 1970-74 között a Huszonötödik Színházban rendezőasszisztens volt. 1976–88 között az Iparművészeti Múzeumban dolgozott múzeológusként, majd az Officina Nova Kiadó szerkesztője lett. 1995-ben a Mentálhigiénés Programiroda oktatási igazgatója lett, ahonnan 2000 tavaszán elküldték, nyugdíjazták. Azóta szabadúszó, művészettörténeti, művelődéstörténeti könyveket szerkeszt. Férje Donáth Péter képzőművész volt. 1971 tavaszától körülbelül másfél-két éven keresztül a házaspár lakásán voltak az ún. keddi körök, melyeken fiatal értelmiségiek szemináriumformájában társadalomtudományi, filozófiai kérdéseket dolgoztak fel. Kapcsolatban volt az illegális *Beszélő* folyóirattal, segítette a Szegényeket Támogató Alap munkáját. Alapító tagja volt a Szabad Kezdeményezések Hálózatának és a Szabad Demokraták Szövetségének.

GYÖRE IMRE (1934–2009) költő, újságíró, publicista Keszthelyen született, 1956-ban végzett az ELTE újságíró szakán. 1954-től jelentek meg versei, az 1958-as *Tűz-tánc* antológia egyik szerzője és szerkesztője volt. 1962-től 1990-ig a Magyar Nemzet szerkesztőségének tagja volt. 1969-ben jelent meg az *Orfeo szerelme* című költői oratóriuma, az Orfeo bábcsoport ez alapján készítette el első előadását (ami a társaság névadójává is vált). A tagok fel is jártak a költőhöz, konzultáltak vele a művéről. A bábelőadáshoz Fodor Tamás mondta magnóra a verset 1971 januárjában. Néhány hónappal később szerepelt az Irodalmi Színpad bemutatóján is.

HALÁSZ PÉTER (1943–2006) 1962–69 között volt az Universitas tagja, itt Fodor Tamás partnere volt a *Szeget szeggel*, a *Bűntelenek*, az *Oreszteia*, a *Karnyóné* és az *Egy szerelem három éjszakája* című előadásokban. Játszott a Fodor Tamás rendezte *Égigérő vascsicsergő*ben és a *Piszkos Fred*ben. Az ő szövegkönyve alapján rendezte Ruszt József *A pokol nyolcadik köre* című előadását. 1969-ben Kassák Ház Stúdió néven hozott létre avantgárd színházat, majd ennek ellehetetlenítése után lakásszínházi előadásokat készített. 1976-ban emigrálni kényszerült, ezután Squat Színház néven működtek előbb Nyugat-Európában, majd New Yorkban. 1991-ben tért vissza Magyarországra, a Katona József Színházban, a Merlinben, majd az Új Színházban és a Trafóban hozott létre előadásokat. Rövid ideig Jeles Andrással vezette a Városi Színházat.

HALMOS FERENC (1948) eredeti családneve Herczeg volt. Költőként indult, első versei az 1968-as *Első ének* című antológiában jelentek meg, majd különböző folyóiratokban publikált. Az ő szövegkönyve alapján készítette el az Orfeo Stúdió 1972-ben a *Szüret* című előadását. Egyetemi diplomával a zsebében gyári munkásként helyezkedett el. Később kiemelték, és üzemi diszpécserként dolgozott tovább. Az üzemben eltöltött öt évének élményéből írta az *Illő alázattal* című szociográfiáját, amely a *Magyarország felfedezése* sorozatban jelent meg 1979-ben. Ezután egy ipari szakközépiskolában tanított irodalmat és történelmet. 1984-ben *Élni a nap alatt* címmel jelent meg összegyűjtött novelláinak kötete. 1989-ben *Mi a baj, tanár úr?* címmel állított össze interjúkötetet a magyar oktatás helyzetéről.

HARASZTI MIKLÓS (1945) az ELTE-n tanult magyart és filozófiát 1964–70 között. A Pór György vezette maoista összeesküvés egyik résztvevője volt. Ezután rendőri felügyelet alá helyzeték, s nem juthatott hozzá a képzettségének megfelelő álláshoz. 1971-ben Dalos Györggyel együtt 25 napos éhségsztrájkot folytatott, így tiltakoztak a rendőri felügyelet ellen. 1970–71-ben a Ganz Mávagban és a Vörös Csillag Traktorgyárban dolgozott fizikai munkásként. Az itt szerzett élményeiből írta meg a *Darabbér* című könyvét, amelynek kéziratát 1973-ban lefoglalta a rendőrség, majd állami ellenes izgatás vádjával nyolc hónap felfüggesztett börtönre ítélték. A könyvet 11 nyelvre fordították le, Magyarországon legálisan csak 1989-ben jelent meg. A szamizdat mozgalom egyik kezdeményezője volt, 1981-től a *Beszélő* szerkesztője, később a Szabad Kezdeményezések Hálózatának, majd a Szabad Demokraták Szövetségének egyik alapítója.

HETÉNYI PÁL (1935–1994) színészi pályáját az Egyetemi Színpadon kezdte. Az Universitasban Fodor Tamás partnere volt többek között *Az ajtón kívül*, a *Szeget szeggel*, a *Bűntelenek*, az *Oreszteia* és a *Karnyóné* című előadásokban. Szerepelt a Fodor Tamás rendezte *Égigérő vascsicsergő*ben. 1970-től a kecskeméti színházban, 1978-tól a Népszínházban, majd a Nemzeti Színházban játszott. 1985-től a zalaegerszegi színház, 1989-től a Vígszínház tagja volt. Számos filmben és tévéjátékban szerepelt.

JANCSÓ MIKLÓS (1921–2014) a 60-as, 70-es évek meghatározó jelentőségű filmrendezője volt. A fiatal Fodor Tamás játszott az *Így jöttem* és a *Fényes szelek* című filmjeiben. Jancsó egyéni képi stílusát a hosszú, vágás nélküli snittekkel teremtette meg. Térhasználata, filmes nyelve nagy mértékben hatott Fodor Tamás rendezői művészetére. Érdeklődött az avantgárd és független művészet iránt, a Stúdió „K" számos előadását látta.

JANISCH KORNÉLIA (1951) keramikus művész az Iparművészeti Főiskola hallgatójaként került kapcsolatba az Orfeóval. Bábmozgatóként szerepelt az *Orfeo szerelme* című előadásban, majd játszott az Orfeo Stúdió előadásaiban, az *Etoile*-ben és a *Vurstli* első változatában. Sokáig a nyíregyházi művészeti szakközépiskolában tanított.

JORDÁN TAMÁS (1943) a József Attila Gimnáziumban érettségizett 1961-ben. Iskolatársa, Bálint András vitte el az Egyetemi Színpadra, ahol az Universitas számos előadásában játszott. Fodor Tamás partnere volt többek között a *Gőzfürdő*, a *Szeget szeggel*, a *Bűntelenek*, az *Oreszteia*, a *Karnyóné*, az *Egy szerelem három éjszakája* című előadásokban, szerepelt a Fodor Tamás rendezte *Piszkos Fred*ben. 1970-től a Huszonötödik Színházban játszott. 1980-tól a kaposvári színház tagja volt. 1991-től a Merlin Színházat vezette. 2003 és 2008 között a Nemzeti Színház igazgatója volt. Ezután a szombathelyi színház alapító igazgatójaként működött.

KAMONDY ÁGNES (1953) az Orfeo zenész csoportjának tagja volt, de személyes problémák miatt előbb távozott az Orfeóból, mint a zenész csoport. Alapító tagja volt a Kolindának, de a Franciaországban megjelent lemezeken már csak szerzőként szerepel. Később alkalmilag közreműködött Lantos Iván franciaországi projektjeiben. A színház is vonzotta. Zenészként fontos szereplője volt a *Woyzeck* első változatának. Később Vörös Róbert társaságában ő kérte fel Jeles András társulatalapításra, a tagtoborzást is ők vállalták magukra, így született meg a Monteverdi Birkózókör. 1982–83-ban az Európa Kiadóban játszott, majd Orkesztra Luna néven saját zenekart alapított. A 70-es, 80-as évek avantgárd közegében szerzett élményeit *Dalok Közép-Nirvánából* című műsorában dolgozta fel, melyet 1993-ban mutattak be.

KATÓ BALÁZS (1952) az enyingi Bocsor István Gimnáziumban érettségizett. Alapító tagja volt az Orfeo Stúdiónak. Játszott az *Etoile*-ban, a *Vurstli* mindhárom változatában, a *Szüret*ben, a *Szélmalomharc* című Petőfi-összeállításban, a *Golgotá*ban, majd a Stúdió „K" előadásai közül a *Vasmunkások*ban. 1996 óta fazekasként dolgozik enyingi otthonában.

KAZÁN ISTVÁN (1924–2005) a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1954-ben szerzett rendezői diplomát, majd Moszkvában tanult. 1956–62 között – Kazimir Károly társaságában – a Magyar Néphadsereg Színháza (a mai Vígszínház) főrendezője volt. 1962-ben nevezték ki a József Attila Színház főrendezőjévé. Ez új korszakot teremtett a színház történetében. Bár megmaradtak a szórakoztató előadások is, egyre bővültek a művészi szándékú bemutatók. Kazán rendezései közül kiemelkedő volt az *Üvegfigurák*, *A hozomány nélküli menyasszony*, a *II. József*, az *Utolsó áldozat*, a *Farkasok és bárányok*. A koncepciózus munka eredményeként több színháztörténeti jelentőségű előadás született. Fodor Tamás is játszott a *Becket avagy az Isten becsülete*, a *Húszévesek*, a *Párizs bolondja*, *A csodabogár*, *A barlang* című Kazán-rendezésekben. Kazán rendezői erényei közül a játékmesteri képességei mellett a koncepciózus térhasználat emelhető ki. 1969-ben távozott a József Attila Színházból, majd a Thaliában és az Operettszínházban dolgozott. 1973–77 között a Budapesti Gyermekszínház igazgató-főrendezője volt.

KELEMEN JÓZSEF (1941–1985) az ELTE magyar–pedagógia szakos hallgatója volt, ahol 1966-ban szerzett diplomát. 1960-tól vett részt a szavalókör, 1961-től az Universitas munkájában. A színjátszó együttes egyik alapembere volt, 1967-ig számos fontos szerepet játszott el. Ezután Zalaegerszegen lett tanár, kollégiumi igazgató.

KISS MIHÁLY (1946) festő, grafikus 1969-ben végzett a Képzőművészeti Főiskolán. Az Orfeo egyik alapító tagja volt. *Hajnali járat* című litográfiája jól reprezenálja az orfeósok akkori munkás-felfogását: Käthe Kollwitz múlt század eleji grafikáit idéző képe a Kádár-rendszer kellős közepén ébreszthetett kételyt sokakban az akkori szegény emberek valódi helyzetét illetően. Hasonló benyomást kelthettek szociofotói is. Részt vett a pilisborosjenői ház építésében, maga is kint lakott, és bekapcsolódott az Orfeo Stúdió munkájába: szerepelt a *Szüret*ben és a *Golgotá*ban – az utóbbi verseit is ő írta –, majd a *Porembá*ban, ezután ő rendezte Csehov *A 6-os számú kórterem* című kisregénye nyomán készült előadást. Képzőművészként a legaktívabb korszaka az 1980–90 közötti tíz évre esik. Számtalan egyéni és csoportos kiállítása volt. Emellett középiskolai tanárként dolgozott.

KOMJÁTHY ANNA (1945) a képzőművészeti egyetem hallgatójaként az Orfeo egyik alapítója, majd Malgot István első felesége volt. Képzőművészeti tevékenysége mellett általános és középiskolai tanárként is működött. A Pedagógusok Demokratikus Szakszervezete választmányának tagja.

KRISTÓF TIBOR (1942–2009) az ELTE jogi karán szerzett diplomát 1967-ben. Egyetemi évei alatt az Universitas meghatározó színésze volt. Fodor Tamás partnere volt többek között az *Alkésztisz*, a *Gőzfürdő*, *Az ajtón kívül*, a *Szeget szeggel*, a *Bűntelenek*, az *Oreszteia*, a *Karnyóné*, az *Egy szerelem három éjszakája* című előadásokban. 1972-től a Huszonötödik Színházban, majd később párhuzamosan a Mikroszkóp Színpadon játszott. 1980–85 között a szolnoki színház, 1985–88 között az Arany János Színház tagja volt.

LÓRÁNT ZSUZSA (1946) 1967–71 között tanult szobrászként a Képzőművészeti Főiskolán, az Orfeo alapító tagja volt. 1976-ban volt az első önálló kiállítása, amelyet számos további követett itthon és külföldön. Több köztéri szobrát is felállították itthon és külföldön is. 1981-ben Munkácsy-díjat kapott. A szobrászat mellett műfordítással is foglalkozott.

LUKÁTS ANDOR (1943) színész, rendező a Pinceszínházban kezdte pályáját, ahol játszott a Fodor Tamás rendezte *Akinek meg kell halnia* című előadásban. Az Orfeo Stúdióval elkezdte próbálni az *Etoile* című előadást, de végül hazaköltözött Kaposvárra. Itt segédszínészként folytatta pályáját, majd 1975-től kapott nagyobb szerepeket, 1979-től pedig főszerepeket. 1983-tól kezdett rendezni is. 1994-től 2008-ig a Katona József Színház színésze és rendezője volt. Számos filmben játszott, több filmet rendezett is.

MADARAS JÓZSEF (1937–2007) 1959-ben végezte el a színművészeti főiskolát. A 60-as évektől kezdve számtalan filmben szerepelt, Jancsó Miklós ezidőben forgatott valamennyi filmjében játszott. 1969–71-ben az Irodalmi Színpad tagja volt, itt többek között a *Szfinx*, a *Makinpot úr* és az *Orfeo szerelme* című előadásokban volt Fodor Tamás partnere. Az 1971 februárjában az Irodalmi Színpadon bemutatott *Woyzeck*nek ő játszotta a főszerepét.

MALGOT ISTVÁN (1941) szobrász, rendező, író 1961-ben kezdte meg tanulmányait a Magyar Iparművészeti Főiskolán, amit fél év után félbe kellett szakítania. 1964-től a Magyar Képzőművészeti Főiskola hallgatója volt, ahol – két felfüggesztést követően – 1973-ban kapott diplomát. 1968-ban a Pór György-féle maoista összeesküvés negyedrendű vádlottja volt, és felfüggesztett börtönre ítélték. Az Orfeo alapító tagja, meghatározó személyisége. A bábcsoportot vezette, az előadásaikat rendezte. A Fodor Tamás vezette színházi stúdióval való szakítás után Malgot és a bábcsoport egyre inkább a Gyurkó László vezette Huszonötödik Színházhoz közelített, majd ennek a Déryné Színházzal való egyesülése után a Népszínház rendezője lett. Főleg gyerekelőadásokat készített. 1985–86-ban a kecskeméti színházban dolgozott a mozgásművészeti tagozat vezetőjeként. 1987–97 között a Hold Színháza rendezőjeként, vezetőjeként tevékenykedett. A 90-es évek második felétől visszatért a szobrászathoz. 1997-től több délkelet-ázsiai utazást tett, amelyekről filmeket készített, könyveket írt. A 2000-es évek elején Makovecz Imrén keresztül kapcsolatba került Orbán Viktorral, akinek a képviseleti demokrácia pártdiktatúráját leváltó népfrontos, közvetlen demokráciát célzó hálózat tervét javasolta megvalósításra. Ebből alakult ki A Szövetség a Nemzetért Polgári Kör, amelynek mások mellett Orbán és Malgot is tagja volt. Malgot főszerkesztője lett a polgári kör lapjának, a *Szövetség*nek, és néhány hónapig polgári rendezvényeken szónokolt. 2003-ban az iraki háborút támogató kormánypolitika ellen Makoveczcel, Orbán Viktorral, Vona Gáborral együtt írt alá tiltakozást. 2004-től Orbán és Malgot eltávolodtak egymástól, Malgot visszatért a szobrászathoz. 2012-ben *Teremtett lények* címmel gyűjteményes kötete jelent meg, amelyben a világról, a politikáról és a művészetről vallott nézetei is nagy terjedelemben kaptak helyet.

MÉLYKUTI ILONA (1953) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1971-ben. A Pinceszínház és a Szkéné Színház tagja volt, mielőtt az Orfeo Stúdióba került, ahol az *Etoile*-ban, a *Szüret*ben és a *Vurstli* első változatában játszott. Az ELTE francia–orosz szakán szerzett diplomát, majd 1985-ben a színművészeti főiskola színházelmélet–dramaturgia szakát is elvégezte. Szabad előadóművészként és több mint harminc éven át újságíróként tevékenykedett, 1999-ig a Magyar Rádió szerkesztő-riporteréként, 1992–2003 között a Nap TV műsorvezetőjeként, 2007–16 között a Klubrádió szerkesztő műsorvezetőjeként dolgozott. Az utóbbi években stresszfeldolgozó coach-ként tevékenykedik.

MEZEI ÉVA (1929–1986) 1951-ben végzett a színművészeti főiskola rendező szakán. Pályáját kabarék rendezésével kezdte a Vidám Színpadon. 1957-től a Népművelési Intézet munkatársaként az amatőr színjátszás módszertani irányítója lett. Közben Egerben és Békéscsabán rendezett előadásokat. A 60-as években az Universitas több bemutatóját ő vitte színre, a fiatal Fodor Tamás ezek közül többen az asszisztenseként tevékenykedett. Később ő ajánlotta Keleti Istvánnak Fodor Tamást, hogy a Pinceszínházban dolgozhasson. Mezei Éva 1967-től a Pannónia Filmstúdióban dolgozott szinkronrendezőként, majd 1985-től a Pinceszínház igazgatója lett.

MOLNÁR GÁL PÉTER (1936–2011) színikritikus, újságíró, dramaturg, 1961–78 között a *Népszabadság* munkatársaként dolgozott. A *Woyzeck* 1977 decemberi bemutatójáról mindenki másnál frissebben, a következő *Népszabadság*-számban közölt elismerő kritikát.

1963-tól írt ügynökjelentéseket, miután a homoszexualitásával megzsarolták. Jelentéseiben rendszeresen beszámolt az Orfeo Stúdióról, illetve a Stúdió „K" munkájáról is.

NÁNAY ISTVÁN (1938) színikritikus, színháztörténész 1956–61 között a BME villamosmérnök karán szerzett diplomát, majd (már munka mellett) az ELTE magyar–népművelés szakán tanult. Ekkor kapcsolódott be az Egyetemi Színpad munkájába. Rendezőasszisztensként dolgozott az Universitas Együttesnél Mezei Éva, Ruszt József és Fodor Tamás mellett. Később a Halász Péter vezette Kassák Stúdióval dolgozott. Közben 1961–1970 között villamosmérnökként, 1970–1976 között üzemi újságíróként tevékenykedett. 1976-tól a *Színház* című folyóirat munkatársa, 1990-től főszerkesztő-helyettese volt. Kiemelten foglalkozott az amatőr és alternatív színjátszással, a bábszínházakkal, illetve a határon túli magyar társulatokkal, alkotókkal. Számos amatőr és hivatásos színházi fesztiválon zsűrizett (Csurgó, Kazincbarcika, Kisvárda, Komárom, Sepsiszentgyörgy, Zenta). Többek között könyvet írt az Egyetemi Színpadról, Ruszt Józsefről, Harag Györgyről.

NEMES ISTVÁN EGON (1953) az Orfeo zenész csoportjának volt a tagja. Fábry Péterrel együtt ő írta a *Térmetszés* és a *Nyom nélkül* című filmek forgatókönyvét, később Geszti Péterrel a *Kalózok* című film forgatókönyvét. Dés Lászlóval ő készítette a *Valahol Európában* és a *Patika* dalait. 2009-ben ő rendezte az Orfeóról készült filmet.

NÉMETH ILONA (1948) az Orfeo alapító tagja. A Magyar Képzőművészeti Főiskola festő szakán tanult, ahonnan az Orfeo-ügy kapcsán távolították el. 1972–79 között rajztanárként dolgozott az újpalotai Lila iskolában. Az Orfeo bábcsoportjának munkájában 1974-ig vett részt. Ezután a Stúdió „K" színészeként, tervezőjeként, a képzőművészeti foglalkozások vezetőjeként dolgozott tovább. Neki is köszönhető, hogy a *Woyzeck*ben kiemelt szerepet kapott a bábjáték. 1974-től Fodor Tamás felesége.

NOBEL, ANNIE dalszerző, énekes. 1967-ben részt vett az első pol-beat fesztivál budapesti gálaestjén. Ezután kérte fel Fodor Tamás, hogy szerepeljen az *Akkor szerdán* című rendezésében, majd részt vett az Universitas *Égigérő vascsicsergő* című – szintén Fodor Tamás rendezte – kabaréjának nyári turnéján is.

OSZKAY CSABA (1953) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1971-ben. Gimnáziumi osztálytársa, Vas János „Panyiga" révén került kapcsolatba az Orfeóval. Eleinte a fotókör munkájában vett részt, majd csatlakozott a Fodor Tamás vezette színházi stúdióhoz. Az *Etoile*-ban a főszerepet játszotta, majd a *Vurstli*ban és a *Szüret*ben is fontos szerepet kapott. Közben ácsipari tanulmányokat folytatott, így szinte az egyetlen szakértelemmel rendelkező személyként kulcsszerepet vállalt a pilisborosjenői házépítéseken. Több filmben is szerepet kapott, játszott a Kardos Ferenc rendezte *Petőfi '73*-ban és a *Hajdú*kban, a Jancsó Miklós rendezte *Magyar rapszódiá*ban és az *Allegro Barbaró*ban, az Elek Judit rendezte *Majd holnap*ban, a Martinovics-filmben és a *Mária nap*ban. A Stúdió „K" munkájában 1982-ig vett részt, a *Poremba* kivételével minden előadásban szerepelt. 1981-ben a *Woyzeck* caracasi turnéján ismerkedett meg egy venezuelai lánnyal, aki tolmácsként segítette a Stúdió „K" vendégjátékát. Amikor 1983-ban ellátogatott Magyarországra, akkor úgy döntöttek, hogy összeházasodnak. Ezután Amerikában telepedtek le, előbb

Kaliforniában, majd 1990 óta a Wisconsin állambeli Milwaukee-ban élnek, ahol Oszkay Csaba építési vállalkozóként dolgozik.

PASS LAJOS (1946–1999) költő, műfordító. 1963-ban jelentek meg első versei a *Tiszatáj*ban, majd más folyóiratokban is. 1968-ban szerepelt az *Első ének* című antológiában. Ugyanebben az évben szerkesztője volt az Egyetemi Színpad *Nullszéria* című sorozatának, amelyet Fodor Tamás rendezett. Fodor gyakran mondta verseit előadóestjein is. 1975-ben adták ki első verseskötetét *Első rekviem* címmel. Ezt életében további három kötet követte *(Egy ünnep látomása, A szárazföld vitathatatlan, Mint lehántolt nyírfakéregre)*. „Pass Lajos minden szempontból megtestesítette az eszményi költőt. Betegeskedett. Sovány alkatához setét szempár társult, valamint házmester szülők, egy alagsori szobában éltek négyen, kőhajításnyira József Attila ama helyszínétől, melyről tudható, hogy sok vonat járt arra" – írta róla Vámos Miklós 2013-ban.

PETUR ISTVÁN (1935) az 1958/59-es tanévtől vezette az Egyetemi Színpadot. Nagyrészt neki köszönhető, hogy az Egyetemi Színpad egyedülálló kulturális központ lett. Az ő vezetése alatt alakult meg a néptáncegyüttes és a koncertzenekar (1958), a Balassi Bálint szavalókör, az amatőrfilm klub (1961) és az Universitas Együttes (1961). Petur idejében alakult ki az Egyetemi Színpad műsorstruktúrája, amelyben helyet kaptak színház előadások, irodalmi összeállítások, komoly-, és könnyűzenei programok, ismeretterjesztés, élő folyóirat. 1966-ban Peturt eltávolították az igazgatói székből, ezután a Magyar Rádióhoz került. Előbb az ifjúsági osztályon dolgozott, majd az Irodalmi, Szórakoztató Műsorigazgatóság rovatvezetője, később főosztályvezetője, majd műsorigazgatója lett. 1994-ig volt a Magyar Rádió munkatársa.

POPOV ISTVÁN szerepelt a *Nyáron egyszerű* című filmben, majd játszott a Pinceszínházban a Fodor Tamás rendezte *Akinek meg kell halnia* című előadásban. Ezután az Orfeo Stúdió tagja lett. Itt az *Etoile*-ban és a *Vurstli* mindhárom változatában szerepelt. Ezután a Huszonötödik Színház, a Nemzeti Színház egy-egy előadásában szerepelt, majd a kaposvári színházban játszott. 1975–79 között a kecskeméti társulat tagja volt.

PÓR GYÖRGY (1944) 1963-ban ismerkedett meg az ELTE bölcsészkarán Bencze Sándorral, és együtt hozták létre a KISZ-ből kiábrándult fiatalok baráti társaságát. Politikai és művészeti vitákat hallgattak, olvasnivalókat gyűjtöttek a marxizmusról. A baráti társaság tagjai közül többen ott voltak az 1966-ban alakult Szolidaritási Bizottságban, amelynek fő tevékenysége az amerikai támadás alatt álló Vietnammal való szolidaritásvállalás volt. Ennek jegyében például röplapokat szórtak a '66-os Budapesti Nemzetközi Vásár amerikai pavilonja előtt, és demonstráltak is az amerikai nagykövetség előtt. 1966 decemberében az ELTE KISZ szervezete feloszlatta a Szolidaritási Bizottságot, vezetőit pedig kizárta az ifjúsági szervezetből. Ez a szűkebb konspiratív csoport egyéb akciókat is szervezett, például 1967. május elsején engedély nélküli tüntetést a görögországi katonai puccs ellen. Egy 1967. novemberi röplapon magukat Magyar Forradalmi Kommunisták Csoportjaként határozták meg, és a 36 pontból álló programfelhívásukban kimondták, hogy céljuk a „revizionista, burzsoá-bürokrata rendszer erőszakos megdöntése" és egy kínai típusú szocializmus megvalósítása Magyarországon. A röplapok terjesztése és a pártkezdemény miatt államvédelmi

nyomozás indult, amelynek során letartoztatták Pór Györgyöt és Bencze Sándort, valamint előzetes letartóztatásba helyezték Simon Pétert, a Közgazdaságtudományi Egyetem, illetve Malgot Istvánt, az Iparművészeti Főiskola hallgatóját. Az 1968 május-júniusában zajló per további vádlottjai Dalos György, Révai Gábor, Gáti Tibor és Gáspár Judit voltak. Pór Györgyöt két és fél év, Bencze Sándort két év, Simon Pétert nyolc hónap letöltendő börtönre ítélték, később a büntetésüket harmadolták, a többiek felfüggesztett börtönbüntetést kaptak, emellett nem hivatalos mellékbüntetéseket, az egyetemekről való kitiltásoktól a publikációs és egyéb tilalmakig. A szabadulása után Pór György 1971 elején tiltakozó akciókat szervezett Haraszti Miklós és Dalos György őrizetbe vétele ellen. 1972-ben részt vett a fiatalok március 15-i nemzeti tüntetésén, 1973-ban pedig egyik kezdeményezője volt az abortusz tervezett megszigorítása elleni aláírásgyűjtésnek. A balatonboglári kápolnatárlatok bezárása után 1973 decemberében a *Népszabadság* lejáró cikket közölt *Happening a kriptában* címmel. Ebben – a művészeti események kriminalizálásának szándékával – Pór György neve is szerepel, bár ő csak a közönség soraiban volt jelen. „Merthogy ő [Galántai György] nem hívott meg akárkiket: olvasni a neveket, amelyeknek egy része ott található a bűnügyi nyilvántartóban is. Ezek közül Pór György vezet a két év hat hónapjával" – írta Szabó László, aki feltehetően rendőrségi és titkosrendőri aktákat is használt cikkéhez. Pór „társadalomra veszélyes magatartása már oly méreteket öltött, hogy konkrét ellenséges tevékenység kibontakozásának lehetőségét hordja magában" – írta róla egy szigorúan titkos jelentés. A *Népszabadság*-cikk megjelenése után Pór helyreigazítást kért a laptól, majd amikor erre nem voltak hajlandók, bírósághoz fordult. A per elvesztése után – főleg az annak következményeként zajló hatósági szekatúra elől – 1975-ben Franciaországba emigrált, ahonnan csak 1988-ban tért vissza.

RUSZT JÓZSEF (1937–2005) 1963-ban szerzett színházrendezői diplomát Nádasdy Kálmán tanítványaként. Már főiskolásként az Universitas meghatározó rendezője lett, majd párhuzamosan a debreceni színházban is dolgozott. Fodor Tamás viszonylag kevés Ruszt-rendezésben játszott (*Gőzfürdő* 1962, *Szeget szeggel* 1964, *Fictus és Laodiké* 1963, *Oreszteia* 1964, *Imádság Zsuzsáért 1965*, *Karnyóné* 1965), mégis nagyon sokat tanult tőle, a rendezés alapjait is a segítségével sajátította el. Később Fodor Tamás – Debrecen és Budapest között utazgatva – Ruszt instrukcióinak és gondolatainak megfelelően vezette az Universitast. 1969-ben – az Egyetemi Színpad más vezetőivel együtt – egyszerre távoztak az együttesből. Ruszt 1974–78 között a kecskeméti színház művészeti vezetője volt. 1982-ben a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, 1989-ben a Független Színpad alapítója volt.

SIPOS ÁRON (1947) filmproducer, műfordító, dramaturg. Halmos Ferenc évfolyamtársa volt a szegedi egyetemen. A 60-as évek végétől jelentek meg versei a *Tiszatáj*ban és más folyóiratokban. Szerepelt az *Universitas '68* című antológiában. Fodor Tamás – Pass Lajos, Halmos Ferenc, Martin Endre és Baka István művei mellett – az ő verseiből állította össze a *Talpig verítékben, itthon* című estjét 1971-ben. Az ő szövegei alapján készült az Orfeo Stúdió *Vurstli* című előadása 1972-ben. 1973–83 között a Pannónia Filmstúdió dramaturgjaként dolgozott, számos film, többek között a *Boccaccio '70*, a *Jegyesek*, *Hé barátom, itt van Sabata*, az *Eper és vér*, az *Amarcord*, a *Fehér telefonok*, *Magány az erdőszélen*, az *Ötcentes mozi*, a *Tatárpuszta*, a *Todo modo*, az *Annie Hall* magyar szövegét írta. Műfordításokat is készített Oriana Fallacci, Dario Fo, Joszif Brodszkij, Nazim Hikmet műveiből. Animációs filmek dramaturgjaként jegyzi többek között az Oscar-díjas *A légy* című rövidfilmet.

SÓLYOM KATALIN (1940) az ELTE kémia–fizika szakán 1964-ben szerzett diplomát. Egyetemista korától az Universitas meghatározó színésze volt. Ő játszotta a *Karnyóné* címszerepét, amiért több díjat is kapott. Fodor Tamással együtt játszott többek között az *Alkésztisz*, *Amphitruo*, *Az ajtón kívül*, a *Szeget szeggel*, az *Oreszteia* című előadásokban. Szerepelt az *Égigérő vascsicsergő* és az *Akkor szerdán* című Fodor Tamás-rendezésekben. 1968-ban Dobai Vilmos a Pécsi Nemzeti Színházhoz hívta. Itt is számos nagysikerű előadásban játszott fontos szerepet. A pécsi színházi és művészeti élet kiemelkedő alakjává vált, tartott előadóesteket és gyerekműsorokat is.

STUIBER ZSUZSA (1944–1999) 1962–64 között a BME építészhallgatója volt. Később rajzolóként, festőként, tárgyalkotóként foglakozott képzőművészettel. Fodor Tamással 1967-ben ismerkedett meg, a következő évben összeházasodtak, és abban az évben született meg fiuk, Gergely (1968–2016). Stuiber Zsuzsa volt a *Piszkos Fred*, később az *Etoile* látványtervezője. Kapcsolatuk Fodor Tamással 1973-ban bomlott fel, Stuiber Zsuzsa Malgot István élettársa, később felesége lett. A második pilisborosjenői ház mennyezetét és bútorainak egy részét ő díszítette. A 70-es évektől mesekönyveket is illusztrált, és rajzolt a kor gyerekújságjába, a *Dörmögő Dömötör*be. Festményei, kollázsai elvontabbak, figura- és tájkép absztrakciók. Applikációihoz különféle természeti anyagokat használt fel (faág, kavics, festett kő stb.). Grafikáin sokszor kapott a szöveg is fontos szerepet.

SURÁNYI IBOLYA (1928–2010) előadóművész, versmondó, irodalmi szerkesztő. 1957-től az Egyetemi Színpad irodalmi műsorainak szerkesztője, s így Fodor Tamás mentora volt: szerepet adott neki az irodalmi estekben, később önálló est tartására is lehetőséget teremtett. Surányi Ibolya az Egyetemi Színpadon végzett munkájával párhuzamosan a televízióban is szerkesztett versműsorokat. Az *Etoile*-ban is szereplő Fábri Péter édesanyja.

SZÉKELY B. MIKLÓS (1948) a katonaságtól való leszerelése után a barátai révén került 1971-ben kapcsolatba az Orfeóval. Itt eleinte a fotókör munkájában vett részt, szociofotókat készített. Közben öntvényköszörűsként dolgozott a hajógyárban. Az *Etoile*-tól kezdve az Orfeo Stúdió, majd a Stúdió „K" minden bemutatójában szerepelt 1980-ig. A *Woyzeck* címszerepe szélesebb körben is ismertté tette. Gaál Erzsébettel közösen játszotta Nádas Péter *Temetés* című darabjának ősbemutatóját. A Szkénében bemutatott előadás az 1982-es kazincbarcikai fesztivál fődíját kapta. A *Visszaesők* című Kézdi-Kovács Zsolt-film forgatása során ismerkedett meg Monori Lilivel, aki élet- és alkotótársa lett. A kettejük által egy Szentkirály utcai pincében működtetett műhely a 90-es évek egyik legfontosabb független színházi vállalkozása volt. Közben Székely B. Miklós számtalan filmben szerepelt, majd 1996 és 2000 között az Új Színház tagjaként is játszott.

SZŐKE SZABOLCS (1948) eredetileg zenésznek készült, de vonzódott a képzőművészethez is. A Orfeo munkájába is képzőművészként kapcsolódott be, festményeket, grafikákat, bábterveket készített, de indulása óta részt vett az Orfeo Stúdió előadásaiban is. Szerepelt és zenélt az *Etoile*-ben, a *Vurstli*ban, a *Szüret*ben, a *Golgotá*ban, a *Vasmunkások*ban, a *Bankett*ben. 1977–79 között az Orfeo zenekarból kinőtt Kolinda tagja volt. 1979-ben zenészként Kamondy Ágnes szerepét vette át a *Woyzeck*ben.

TAKÁCS FERENC (1953) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1971-ben. Az Orfeo Stúdió előadásai közül a *Szüret*ben szerepelt. Később felvételt nyert a színművészeti főiskolára, ahonnan egy rostavizsgán kiesett. A 70-es évek végén megalapította a Hurka színpadot, ahol rendezőként működött. Később a Hit Gyülekezetének lett tagja, majd diakónusa. 1998 nyarán a gyülekezet néhány presbiterével együtt a felekezet elhagyása mellett döntött. Néhány hónappal később megalapították a Budapesti Autonóm Gyülekezetet, amelynek Takács Ferenc az egyik presbitere lett.

TORDAI ZÁDOR (1924–2010) a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen szerzett 1951-ben filozófia diplomát. 1960-ban települt át Magyarországra. Az MTA Filozófiai Intézetének tudományos munkatársaként, majd főmunkatársaként dolgozott. Számos nagy jelentőségű tanulmány szerzője. Fontosabb könyvei: *Irányzatok a mai polgári filozófiában* (Márkus Györggyel – 1964), *Egzisztencia és valóság* (1967), *Az elidegenedés mítosza és valósága* (1970), *Közösséges emberi dolgok* (1974). A Stúdió „K" tagjaira leginkább a közösségek természetéről szóló tanulmányai hatottak, és őt is érdekelte a „kommuna" működése, így gyakori vendég lett Pilisborosjenőn. A kölcsönös érdeklődés később barátsággá erősödött, Tordai figyelemmel kísérte az alkotóközösség munkáját, írt is előadásaikról. További fontos munkái: *A cselekvés hálója* (1984), *Megértő módban* (1985), *A józan ész dicsérete* (1988).

VÁGÓ PÉTER az Egyetemi Színpadi nézőtéri felügyelője, dramaturgja volt. Először az Universitas kabaréinak szerzőjeként tűnt fel a neve, a Fodor Tamás rendezte *Égigérő vascsicsergő* egyik írója volt, majd Katona Imrével együtt ő készítette a *Piszkos Fred* színpadi adaptációját, és az ő írásából készült a *Rampa* című előadás. Szerepelt az 1969-ben megjelent, fiatal prózaírókat bemutató antológiában, a *Naponta más*ban. 1969-ben Fodor Tamással, Ruszt Józseffel, Gáspár Zsuzsával és másokkal együtt távozott az Egyetemi Színpadról. A Magyar Rádió szerkesztője, dramaturgja, hangjátékok szerzője lett. A Művészeti Szerkesztőség egyik vezetőjeként ment nyugdíjba 2007-ben.

VAS JÁNOS „PANYIGA" (1953) a Szilágyi Erzsébet Gimnáziumban érettségizett 1971-ben. Zenélt az *Orfeo szerelme* című előadásban, és Dabasi Péter társaságában alapítója lett az Orfeo zenész csoportjának. Ők ketten a Monszun együttessel jártak az 1971-es kelet-berlini Vörös dal fesztiválon, ahol nagy hatással volt rájuk a chilei Quilapayún együttes. A hasonlóképp lázadó paraszt- és munkásdalokat, illetve latin-amerikai és kelet-európai népzenét játszó Orfeo zenekarnak Vas és Dabasi mellett Zsigmondi Ágnes, Kamondy Ágnes, Lantos Iván, Nemes István Egon és Forgách András volt a tagja. Az Orfeo-ügy után, szűkülni érezve a lehetőségeiket, Vízöntő néven folytatták a zenélést. A Vízöntőt – a Kolinda kiválása után – Vas vitte tovább, a progresszív folk irányába mozdítva az együttest. A 80-as évektől elsősorban néprajzosként dolgozott, stabil tagja volt a Néptáncosok Szakmai Házának, később a Táncház Egyesületben tevékenykedett. Tanított középiskolában és a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2012-ben *Hej, betyárok! – Betyárok a népi kultúrában* címmel jelent meg könyve.

ZSIGMONDI ÁGNES az Orfeo zenész csoportjának tagja, később a Kolindában játszott, majd a zenekar 1979-es felbomlása után Amerikába költözött.

NÉVMUTATÓ

A

Aczél György 37, 55, 207, 289, 301, 319, 323, 326, 327, 332, 335, 343, 367
Ács János 48, 144, 389, 399, **439**, 441, 443, 446, 447, 509, 518, 520, 528, 535
Adamis Anna 44, 46, 94, 116, 347
Ádám Ottó 145, 439, 450, 562
Ady Endre 33, 37, 182, 191, 368
Ágh István **132**, 133, 560
Aiszkhülosz 44, 45, 47, 64, 109, 558
Albee, Edward 400, 401, 413, 415, 564
Aldobolyi Nagy György 146
Almási Éva 71, 75, 77, 150, 206
Ambrus András 178
Anday Györgyi 46, 347
Andrzejewski, Jerzy 92, 93
Angelus Iván 189, *191–195*, 199, 200, 201, 208, 210, 211, 213, 217, *227–231*, 245, 247, 252, 262, 263, *272–275*, 277, *343–346*, *385–390*, 395, *411–417*, 425, 431, 444, *446–448*, 458, 479, 508, 512, 524, *534–538*, 551, **565**, 568
Anouilh, Jean 28, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 80, 81, 82, 83, 84, 205, 558, 559
Artaud, Antonin 118, 119, 124
Ascher Oszkár **27**, 33
Ascher Tamás 27, 48, **521**, 552
Auden, Wystan Hugh 524, 525
Avar István 64, 450

B

Babarczy László 48, 450
Bácskai Mihály **251**
Bacsó Péter 52, **55**, 558
Bagossy László (1948) **252**, 376, 377, 562
Bajovics Rózsa 425, 431
Baka István **134–135**, 138, 139, 576
Bak Zsófia 210, 227, 291, 296, 297, **565**, 568
Balassa Péter 456, 463, 465, 466, 468, 473, 474, 502, 518, 519
Balázs Samu 142
Bálint András 32, 33, 91, 131, 135, **137**, 138, 401, 450, 560, 571
Bálint István 120
Bálványos Huba 102, 135, 139, 163, 169, 170, 190, 281, 284, 290, 561, **566**
Bánki Zsuzsa 71
Banu, George **108**, 110, 114
Baranyi Ferenc **50**, 132, 141, 557
Baross Gábor 28, **50**
Bartal Gábor 116, 117, 120
Barzó Jenő 56, 94, 100, 102, 105
Básti Lajos 75, 532
Beck, Julian **109**, 399
Bécsy Tamás **552**
Beér János 27
Békés Pál 209
Bella István **132**, 133, 560, 564
Bencze Sándor 172, 193, 576
Bende Miklós 155
Benedek Miklós 131, 560
Benkő Éva 28, 32, 38, 40, 289, 319, 330, 526, 557, **566**
Benkő László 101
Berek Katalin 28, 131, 132, 245, 286, 287, 319
Bereményi Géza 266, 335, 374, 375, 378, 384, 385, 386, 401, 403, 404, 406, 407, 409, 411, 418, 564, **566**

Béres Attila **133**, 560
Berg, Alban 109, 449, 454
Bergemann, Fritz 457
Bergman, Ingmar 453, 547
Berkesi András **68**, 69, 70, 71, 74, 559
Berton, Pierre 98, 156
Bessenyei Ferenc 64, 450
Bibó István **222**
Bodrogi Gyula 62, 76, 82, **84**, 85, 93
Borchert, Wolfgang 41, 42, 47, 49, 50, 558
Borges, Jorge Luis 447
Bornscheuer, Lothar 457
Bozóky István 144, 180, 455, 560
Böhm Edit **50**
Brecht, Bertolt 21, 49, 92, 93, 108, 144, 186, 237, 343, 344, 347, 348, 349, 352, 354, 415, 453, 509, 516, 517, 537, 549, 563, 568
B. Révész László **34**
Bródy János 377
Brook, Peter 118, 144, 213, 287, 361, 399, 517, 549
Bruck János **86**
Brueghel, id. Pieter 524
Bucz Hunor **376**
Budai István 71, 76
Bulla Elma 21, 430
Buñuel, Luis 547
Büchner, Georg 443, 444, 447, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 460, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 473, 474, 475, 476, 482, 491, 502, 505, 509, 516, 519, 530, 541, 553, 561, 564
Bürös Gyöngyi 137

C

Cage, John **398**
Calderón de la Barca, Pedro 111
Chaplin, Charlie 260
Che Guevara 171, 174, **177**, 178, 249, 257, 291, 303, 304
Chéreau, Patrice **108**, 109
Cieslak, Ryszard 112, 113
Cocteau, Jean 93
Cohn-Bendit, Daniel Marc **197**, 310
Czigány Judit 87

CS

Csák Zsuzsa 200, 438
Csankó Zoltán 401
Csaplár Katalin 46
Császár Angela 148, 150, 560
Csehov, Anton Pavlovics 108, 109, 158, 166, 344, 417, 419, 420, 426, 427, 429, 431, 564, 572
Cseh Tamás 375, 404, 568
Csemer Géza 148
Csernus Mariann 29
Csikós János 117
Csikos Sándor 131, 141, 142, 148, 150, 176, 179, 560
Csiszár Imre 527, 549
Csók István 76
Csokonai Vitéz Mihály 198, 558
Csomor Béla 189, 190, 192
Csomor László 190, 192
Csomós Mari 266, 401
Csoóri Sándor **131**, 169, 171
Csurka István **430**

D

Dabasi Péter **186**, 187, 188, 284, 578
Dallos Szilvia 87, 142
Dalos György 133, 160, 163, 164, 171, 172, 173, 175, 257, 315, 316, 321, 326, 560, **566**, 570, 576
Dániel Ferenc 415, 419, 420, 428, 429, 430, 528, 531, 564, **567**
Darvas Ferenc 101
Darvas Iván 28, 62, 64, 65, 66, 68, 83, 84
Darvas József **334**
Darvas Szilárd 156
Davis, Angela 149, **246**, 291, 292, 328, 337, 562
Deák Tamás 40, 49
Decroux, Étienne 192
Decsényi Judit 192
Dely István 139
Demján Éva 142
Derkovits Gyula **287**, 398
Déry Tibor 141, 289
Dés Mihály 412
Devecseri Gábor 141, 557, 559
Dévényi Éva 348, 384, 399, 400, 440, 456, 460, 461, 463, 467, 468, 471, 482, 491, 499, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 512, 513, 519, 531, 533, 551, 552, 553, **567**
Dobai Vilmos 38, 40, 41, 44, 48, 49, 50, 93, 94, 95, 142, 347, 557, 558, 559, **567**, 577
Dobos Attila 101
Donáth Péter **48**, 120, 560, 569
Döbrentei Kornél **133**, 139, 560
Dömsödy János 87
Dőry Virág 141, 142, 143, 150, 178, 455, 562
Dr. Tóth Pál 320, 321, 326
Dutschke, Rudie **197**

E

Eczl Margit 210, 214, 227, 245, **567**
Effel, Jean 156
Egressy István **27**
Einem, Gottfried von 449
Ék Sándor **336**
Elek Judit 521, 574
Elek László 199, 208, 210, 216, 227, 278, 294, 296, 298, 359, 360, 437, 438, 565, **568**
Éless Béla **251**
Eliot, Thomas Stearns 63, 205
Endrődi Júlia 285
Englert Judit 175, 190, 285
Enzensberger, Hans Magnus 257, 258, 562, 567
Eörsi István 257, 258, 457, 468, 504, 505, 506, 515, 516, 517, 519
Erdélyi György 178
Eskulits Tamás 190, 246, 281, 284
Euripidész 38, 47, 49, 557

F

Fábri Péter 29, 188, 191, 192, 199, 208, 210, 213, 218, 227, 245, 283, 284, 353, 354, **568**, 577
Fábry Péter 169, 170, 175, 181, 188, 190, 196, 199, 208, 210, 218, 227, 232, 233, 234, 267, 281, 284, 286, 287, 290, 318, 319, 335, 336, 350, **568**, 574
Fazekas István 402, 407, 409, 412, 413, 416, 422, 428, 431, 470, 508, 513, 522, 529, 530, 536, 551, 564, **568**
Fehér Ferenc 275
Fehér Imre **266**
Feleki László 156
Ferencz László 455
Feuerbach, Ludwig 246, 283
Flaszen, Ludwik 113
Fodor Gergely 123, 352, 402, 577
Fodor Géza **39**, 40, 42, 47, 456, 457, 468
Fodor Imre 61
Fonyó József 56, 58
Forgách András 187, 189, 190, 208, 284, 292, 345, **568**, 578
Forgács Péter 190, 200, 281, 284, 291, 292, 345, 355, 568, **569**
Földi Zoltán 409
Franco, Francisco **207**

G

Gaál Erzsébet 161, 162, 163, 194, 195, 199, 200, 201, 208, 210, 214, 215, 220, 224, 239, 240, 242, 245, 247, 265, 272, 277, 279, 284, 295, 296, 298, 356, 357, 360, 376, 380, 385, 389, 390, 396, 401, 402, 404, 409, 413, 416, 418, 419, 424, 425, 427, 429, 432, 437, 438, 441, 442, 444, 448, 458, 462, 467, 472, 475, 477, 479, 506, 507, 508, 524, 528, 530, 531, 532, 535, 551, 564, 568, **569**, 577
Gaál Éva 187, 190, 192, 285, 295, 304, 338, 339
Gaál István 55
Gábor Miklós 52, 64, 93, 450

Gádor Béla 156
Gáli József 60
Gál Iván **329**
Gálvölgyi János 155
Garai Gábor 102, **132**, 141, 260
García Lorca, Federico 40
Gárdonyi Zsuzsa **32**
Gaskill, William **464**
Gáspár János **32**
Gáspár Zsuzsa 34, 36, 48, 97, 127, 128, **569**, 578
Gazdag Gyula **37**, 48
Genet, Jean 109, 116, 400, 402, 413, 564
Giraudoux, Jean 72, 73, 74, 84, 559
Gladkov, Fjodor **282–283**
Glezosz, Manolisz **188**
Gobbi Hilda 62, 73, 75, 77, 78, 82, **84**, 85
Goethe, Johann Wolfgang 22, 109, 451, 557
Gordon Zsuzsa 141, 142, 143
Gorkij 109, 158, 165
Gosztonyi János **270**, 333
Gothár Péter 39, 401, 527, 532
Görgey Gábor 146
Gramsci, Antonio **165**, 197, 283
Grósz László 329
Grotowski, Jerzy **110–114**, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 126, 128, 158, 159, 213, 250, 361, 399, 415, 517
Grün, Max von der 282–**283**
Gyabronka József 155, 159, 162, 522
Gyapjas István 28
Gyárfás Endre **50**, 79
Gyárfás Miklós 62, **75**, 79, 85, 156, 559
Györe Imre 132, 141, 163, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 183, 561, **569**
Györgyfalvay Katalin **287**
Gyurkó László 98, **104**, 286, 287, 319, 323, 326, 335, 367, 573

H

Hajagos András 95
Halasi Zoltán 456, 457, 468
Halász Péter 40, 41, 42, 44, 45, 46, 49, 94, 98, 100, 102, 105, 113, 114, 115, 119, 126, 128, 225, 233, 269, 518, 560, 570, 574
Halmágyi Sándor 116, 117, 120
Halmos Ferenc 133, 134, 135, 138, 193, 291, 293, 294, 302, 560, 562, 563, **570**, 576
Handke, Peter 249
Hanga Mária **32**
Harangozó Márta **32**
Haraszti Miklós 133, 160, 163, 171, 172, 173, 315, 560, 567, **570**, 576
Harkányi Ödön 142, 178, 455
Harsányi Gábor 148, 150
Hárs György 141
Haumann Péter 450
Ház Attila 344
Hegedűs András **269**
Hegedűs Gyula 449
Heller Ágnes 146, 147, **226**, 275, 332, 401
Hernádi Gyula 104
Hernádi Judit 155
Herskó János 49
Hetényi Pál 35, 41, 42, 44, 46, 50, 98, 101, 105, 347, **570**
Hikmet, Nazim 92, 577
Hlatky Jánosné **153**, 325, 334, 335, 375
Hofi Géza 136
Hollós Ervin **288**, 292
Hont Ferenc 116, 140, 324
Horesnyi László 145, 147, 152, 450
Horváth Ferenc **34**
Horváth Gyula 66
Horváth János **52**
Hubay Miklós 93, 142, 151, 560
Huszár Klára 38, 52, 557, 559
Huszti Péter 86
Hűvösvölgyi Ildikó 162

I

Ibárruri, Dolores **207**
Iglódi István 224, 450, 525
Igó Éva 155
Illyés Gyula 28, 93, 132, 141
Illyés Márta 190

Imre Katalin **287**
Ionesco, Eugène 35, 41, 224, 356, 400, 413, 564
Ispánki János 20, 462

J

Jancsó Adrienne **27**, 141, 558
Jancsó Miklós 28, 55, 104, 125, 264, 275, 287, 304, 546, 547, **570**, 572, 574
Janisch Kornélia 175, 210, 211, 215, 227, 228, 229, **571**
Jávor Pál 449
Jordán Tamás 35, 38, 40, 42, 44, 46, 49, 94, 105, 106, 116, 120, 123, 126, 128, 144, 347, 402, **571**
József Attila 28, 88, 92, 93, 137, 138, 182, 191, 198, 322, 334, 344, 368, 557, 558
Juhász Ferenc 102, 132, 286, 564
Juhász Jácint 131, 148, 150, 560
Jurka László **450**

K

Kádár János 142, 289, 328, 332, 334
Kafka, Franz 399, 407
Kaján Tibor 156
Káldi Nóra 131, 560
Kállai Ferenc 430
Kállai István **77**, 78, 79, 85, 559
Kállay Ilona 69, 71, 78, 82, **85**, 527
Kaló Flórián 62, 69, 74
Kamondy Ágnes 187, 188, 192, 284, 290, 310, 317, 345, 351, 355, 460, 509, **571**, 578
Kardos Ferenc 275, 304, 565, 574
Karikás Péter **56**
Karinthy Frigyes 41, 92, 93, 156, 157, 162, 263, 561
Kárpáti Anna 190
Kaszás Attila 155
Kató Balázs 192, 208, 215, 227, 238, 294, 296, 297, 303, 304, **571**
Katona Imre 99, 100, 105, 250, 560, 578
Kazán István 21, 60, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 85, 249, 253, 270, 450, 557, 558, 559, **571**
Kazantzakisz, Nikosz **157**, 162, 194, 195, 561
Kazimir Károly 39, 64, 83, 571
Kecskés László 155
Kelemen József 22, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 98, 557, **572**
Keleti István 155, 160, 161, 163, 367
Kemény Henrik 462
Kende János 275
Kende Márta 559
Képessy József 87
Kerényi Imre 40, 86, **145**, 146, 147, 152, 270, 333, 561
Keresi Judit 296
Kertész Péter 28, 32, 33
Kézdy György 135, 137
Király István 36, **37**, 260, 368, 379, 384
Kiss Anna 139, 564
Kiss Benedek **132**, 139, 560
Kiss Csaba 457, 468
Kiss Elemér 41, 42, 46, **51**, 94
Kiss Ferenc 188, 449
Kiss Mihály 135, 139, 174, 181, 182, 183, 190, 236, 294, 296, 298, 336, 344, 352, 355, 403, 404, 409, 411, 417, 419, 420, 427, 429, 431, 432, 438, 535, 564, **572**
Kiszely Tibor 178
Kolozsvári Grandpierre Emil 141
Koltai Tamás 60, 119, 151, 270, 348, 456, 458, 459, 464, 468, 486, 502, 503, 504, 506, 514, 517, 518, 519, 520
Komjáthy Anna 169, 170, 174, 175, 181, 182, 188, 190, 281, 282, 284, 285, 308, **572**
Komlós János 136, 141
Komlós Juci 21, 61
Koncz Gábor **65**, 66, 71, 74, 75, 77, 83, 142, 450
Kondor Béla 132, 431, 522
Konkoly István 317, 318, 326
Koós Anna 128, 269
Korcsmáros György 155, 162
Kormos Valéria 309, 326
Kós Lajos 285, 290

Kosztolányi Dezső 450, 561
Kovács András 28
Kovács Andrásné (Rozika) **542**
Kovács István 132, 139, 190
Kovács Keve 190
Kovács Mihály 295, 297
Kovács P. József 27, **32**, 40
Kozák Gyula **25**, 29, 34, 126
Kőháti Zsolt 40, 41, **52**, 327
Köllő Miklós 194, **201**, 569
Körner András 20
Körner Éva **398**
Kristóf Tibor 22, 38, 40, 41, 42, 44, 46, 49, 94, 101, 126, 347, **572**

L

Ladányi Ferenc **33**, 34, 92, 132, 157, 171, 561
Láng József 69, 76, 82
Lantos Iván **186**, 187, 188, 189, 284, 345, 571, 578
Latinovits Zoltán **27**, 29, 132, 160, 206
Laurentzy Mária 56, 58
Lavrenyov, Borisz Andrejovics **21**
Leacock, Stephen 98, 156
Leisen Antal 116, 117, 120
Léner Péter 155, 450, 454, 561
Lengyel Pál **250**, 267, 376, 399, 562
Lennon, John 437
Lenz, Siegfried 44, 109, 347, 348, 516, 558
Lichner Magdolna 285
Liliom Károly 285
Ljubimov, Jurij Petrovics 21
Lóránd Hanna 66, 74, 76
Lóránt Zsuzsa 181, 183, 189, 190, 191, 192, 283, 343, **572**
Lukács György 226, 451, 455
Lukács Sándor 150
Lukáts Andor 125, 144, 155, 161, 162, 163, 195, 200, 239, 240, 244, **572**

M

Mácsai Pál 155
Madaras József 137, 138, 142, 147, 152, 178, 454, 455, **572**
Madarász György 198, 208, 380, 389, 425
Mádi Szabó Gábor 21, 74, 84
Magos György 376, 377, 398
Majakovszkij, Vlagyimir 39, 47, 49, 144, 558
Major Tamás 22, **33**, 62, 68, 77, 86, 144, 148, 318, 430, 525, 558
Makai Péter 146
Malgot István 135, 139, 162, 163, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 180, 181, 182, 183, 185, 188, 189, 191, 193, 194, 196, 198, 199, 205, 206, 207, 213, 215, 220, 228, 237, 238, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 334, 337, 338, 343, 344, 345, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 358, 360, 389, 393, 561, 563, 565, 566, 572, **573**, 576, 577
Malina, Judith **109**
Mao Ce-tung **170**, 171
Márai Enikő 40, 102, 105, 131, 137, 560
Margitai Ági 91, 93, 131, 135, **137**, 560
Markaly Gábor 137
Márky Géza 76
Martin Endre **134**, 135, 138, 562, 576
Martin, Karlheinz 449
Marton László 120, 290, 560
Marx, Karl 165, 181, 192, 197, 246, 257, 283
Máté Lajos **552**
Maurer Dóra 389
Meczner János **34**, 86
Mede Tibor 38
Meiszner Márta 128
Meluzsin Mária 146
Mélykuti Ilona 199, 210, 215, 245, 296, 297, **573**
Menandrosz 28, 42, 48
Mendelényi Vilmos 52
Mensáros László **27**, 33, 95
Menuhin, Yehudi 198
Menzel, Jirí 87

Merő Béla **249**
Mészáros Ági 39, 52
Mezei Éva 38, 41, 98, 105, 113, 126, 155, 156, 162, 432, 557, 559, 573, 574
Mezey Katalin 40, 49, 132, **134**, 561
Mikes Lilla 141
Miklóssy György 455
Mnouchkine, Ariane **109**, 399, 464
Molière 28, 60
Molnár Gál Péter 42, 47, 107, 108, 114, 158, 267, 268, 270, 271, 286, 301, 302, 310, 367, 378, 379, 398, 399, 463, 464, 503, 504, 506, 508, 514, 535, **573**
Molnár János 117, 128
Molnár Zsuzsa 317, 318
Móna István 32
Montágh Imre 401
Montand, Yves **206**, 208, 241
Morassy Ákos 296, 298
Morgenstern, Christian 155
Mosonyi Aliz 259
Munch, Edvard 261

N

Nádasdy Kálmán **121**, 567, 576
Nagy Anna 56
Nagy Imre 25, 60, 65, 289
Nagy László 102, **132**, 564
Nagy Mari 401
Najmányi László **376**, 543
Nánay István 26, 27, 29, 34, 47, 96, 103, 114, 115, 119, 126, 128, 157, 161, 220, 233, 249, 252, 253, 268, 269, 271, 273, 287, 290, 302, 313, 326, 503, 504, 513, 519, 552, **574**
Náray Teri 74, 75
Nemes István Egon 187, 284, **574**, 578
Nemeskürty István **334**
Németh Ilona 174, 175, *181–186*, 190, 194, 199, 200, 224, 285, 319, *336–339*, 351, *352–353*, 354, 357, 389, 403, 407, 409, 413, 422, 431, 459, 496, 497, 509, 536, **574**
Németh László 28, **430**
Nitzschke, Helmut 452
Nobel, Annie 99, 122, 123, **574**
Novák Ferenc „Tata" 188, 287, **432**

O

Oláh János 132, **133**, 134, 561
Orgovány Sándor 289
Oszkay Csaba 199, 200, 208, 209, 210, 215, 216, 227, 228, 229, 230, *235–243*, 245, 247, 263, 272, 275, *276–280*, 282, 296, 298, *303–304*, 350, *358–362*, 375, 386, 389, 390, *393–397*, 402, 404, 409, 414, 418, 424, *427–428*, 437, 438, *441–445*, 448, 458, 459, 460, 469, 483, 485, 487, 493, 496, 502, 508, 509, 510, 523, 528, 529, 530, 536, 564, **574**
Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics 62, 77, 224

Ö

Örkényi Éva 62, 74, 82, **84**
Örkény István 389, **430**
Ősz Ferenc **44**, 98, 103, 105

P

Paál István 39, 137, **248**, 249, 376, 439, 518
Pándi Pál 37, **334**
Papp János 137
Pártos Géza 28, 30, **32**, 33, 38, 48, 557
Pass Lajos 102, 104, 131, 134, 135, 138, 157, 161, 162, 163, 193, 348, 561, 562, **575**, 576
Pethes György 62, 75, 76, 559
Petőfi Sándor 47, 60, 84, 93, 94, 134, 140, 198, 272, 275, 293, 297, 299, 303, 304, 368, 374, 388, 439, 563, 565, 571, 574
Petri György **169**
Petur István 27, 28, 36, 38, 48, 93, 95, 127, 136, **575**
Pilinszky János 115, 249, 560
Piscator, Erwin 83, 109
Plautus, Titus Maccius 38, 52, 85, 557, 559

Polinszky Károly **95**
Pontecorvo, Gillo **283**, 354
Popov István 159, 161, 163, 200, 212, 239, 240, **575**
Pór György 162, 163, 164, 166, 172, 173, 193, 237, 315, 566, 570, 573, **575**
Poschmann, Henri 457
Pozsgay Imre 405
Pölöskei Ferenc 95
Presser Gábor 101, 105
Prévert, Jacques 92

Q

Quasimodo, Salvatore 92

R

Racine, Jean 42, 544
Ráday Imre 31, 39, 52, 61, 62, 69, 75, 77, 78, 81, 84, **85**
Ráday Mihály **31**, 85
Radnóti Miklós 15, 35, 94, 223, 224, 226, 249, 561
Radnóti Zsuzsa 389
Raffay István 190
Rajk László 224, 376, **377**, 401
Raksányi Gellért 176, 179
Ránki György 93
Rátkai Márton 449
Rátonyi Róbert 56
Reinhardt, Max 449
Rejtő Jenő 99, 103, 105, 133, 560
Rényi Péter **301**
Répássy András 98, 102, 105, 120
Resnais, Alain 205, **206**, 211, 214
Richeaux, Philippe 99
Rilke, Rainer Maria 92
Ronconi, Luca **464**
Ronyecz Mária 29, 450
Rózsa Endre 132, **134**, 561
Rózsa Zoltán 51, 102, 126, 127, 128, 137, 560
Ruszt József 28, 30, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 64, 85, 86, 88, 93, 95, 105, 106, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 121, 126, 127, 128, 142, 152, 250, 264, 402, 415, 542, 550, 557, 558, 560, 570, 574, **576**, 578
Ruttkai Éva 21, 22, 52, 75, 160, 206, 527

S

Salinger, Jerome David 88, 92, 93
Sass Valéria 192, **284**, 285
Schäffer Judit 82
Schök Ottó 101
Schütz Ila 46
Sebő Ferenc 27, 132
Selmeczi Elek 141, 151
Semjén Anita 49
Semprún, Jorge **205**, 207, 210, 220, 230, 562
Shakespeare, William 42, 43, 64, 76, 87, 108, 109, 142, 144, 156, 401, 402, 413, 415, 509, 510, 511, 525, 540, 541, 558, 564
Simány Andrea 409
Simonffy András 141, 516, 517, 518, 519
Simon István **132**, 260
Simon Péter 172, 193, 576
Simon Zsuzsa 149, 561
Sinkó László 99, 560
Sinkovits Imre 28, 61, 62, 64, 68, 72, 144, 525
Sipos Áron 134, 135, 138, 193, 258, 259, 263, 266, 273, 274, 276, 295, 562, **576**
Sipos Tamás **34**
Soltész Lili 85
Soltész Rezső 101, 105
Soltis Lajos **201**
Sólyom Ildikó 82, 560
Sólyom Katalin 38, 39, 40, 41, 42, 44, 46, 47, 49, 98, 101, 105, 116, 131, 137, 347, **577**
Somhegyi György 141, 142, 147, 148, 150, 176, 179, 455, 560
Somoskői Lajos (Soma) 440
Soós Lajos 69, 74, 82
Sörös Sándor 162
Sőtér István 95

Spiró György 540, 569
Stein, Peter 108, **109**
Strehler, Giorgio **108**, 399, 540
Stuiber Zsuzsa 102, 105, 190, 224, 229, 351, 352, 353, 560, **577**
Sugár László 66, 74
Sulyok Mária 21, 562
Sumonyi Zoltán **134**, 561
Surányi Ibolya 27, 28, 29, 30, 34, 36, 38, 91, 102, 135, 137, 541, 557, 568, **577**

SZ

Szabados Zsuzsa 155
Szabó Ákos 98
Szabó György 139, 190
Szabó István 28, 55, 547
Szabó Ottó 66, 74, 82
Szabó Sándor 21
Szakácsi Sándor 155, 156, 162
Szakáts Miklós 21, 33, 39, 52
Szakonyi Károly 430
Szalma János 190, 278, 285, 345
Szántó Gábor **307**, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 317, 321, 322, 323, 327, 563
Székely B. Miklós 199, 200, 208, 210, 211, 220, 227, 228, 229, 233, 239, 240, *244–247*, 261, 274, 275, 279, 295, 296, 297, 304, 348, 350, *354–357*, 380, 385, 388, 389, 390, 395, 402, 404, 409, 416, 417, *418–419*, 420, 422, 423, 425, 431, 432, 437, 438, 441, 444, 445, 448, 458, 462, 469, 471, 477, 483, 488, 492, 499, 504, 505, 506, 508, 522, 523, 524, 525, 526, *528–533*, 536, 537, 551, 564, 568, 569, **577**
Székely Gábor 86, 450
Székhelyi József 46, 94, 347
Szendrő Ferenc 136, **140**, 141, 149, 151, 152, 153, 180, 265, 561, 562
Szendrő Iván 148, 150, 269
Szendrő József 147
Szentpál Mónika 141
Szeredás András 259, 356, 412, 423, 426, 552, 553
Szerencsi Éva 162
Szigeti Károly 286, 287, 319, 326
Szilágyi Andor 259
Szilágyi Anna 139, 190, 439
Szilágyi Dezső 314, 327
Szilágyi István 455
Szilágyi Maya 42, 44, 46, 98, 102, 105, 116, 128, 347
Szilvássy Annamária **86**
Szirmai Péter 191, 192
Szirtes András 458, 468, 469, 502, 527, 532, 564
Szitányi András 218
Szomory Dezső 62
Szőke Szabolcs 190, 200, 218, 244, 246, 274, 278, 284, 295, 296, 297, 304, 345, 350, 354, 356, 373, 380, 385, 390, 419, **577**
Szörényi Levente 105
Sztankay István 22, 525
Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics **158**, 159, 504

T

Tabi László 156
Takács Ferenc 278, 295, 296, 299, 344, **577**
Tallós Endre 33, 142
Telessy Györgyi 141, 142, 147, 150, 455, 560
Téri Árpád 82
Terkel, Studs **370**, 374, 563
Thurzó Gábor 450, 451, 452, 453, 454, 455, 457, 460
Timár Éva 527
Tolnai Gábor 27, **37**, 95
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 158, 166
Tordai Zádor 275, 283, 286, 290, 359, 368, 387, 390, 467, 476, 479, 502, 510, 511, 512, 513, 518, 519, 521, 527, 529, 535, 541, **578**
Tordy Géza 52, 144, 560
Tóth Andrea 189, 194, 285, 319
Tóth Benedek 56, 58
Tóth Éva 190, 345
Tóth Gabriella 98, 105, 116, 120
Tóth Judit 74, 75, 99, **104**, 560

Törőcsik Mari 224, 525
Török Márta 425
Trencsényi-Waldapfel Imre 48
Triana, José 116, 119, 400, 401, 564
Turgonyi Pál 74, 76

U

Ujlaky Károly 137
Újréti László 455
Utassy József 132, **134**, 139, 561

V

Váci Mihály 102, **131**, 132, 157, 260, 561
Vági Zsuzsa 159, 161
Vágó Péter 44, 51, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 116, 119, 120, 127, 128, 560, **578**
Vajda Károly 102, 105
Vajda Mihály 275
Vallai Péter 137, **138**, 560
Vallejo, Antonio Buero 40, 49
Váradi Hédi 52, 72, 84
Varjas Endre 309, 315, 316, 327, 502, 519
Vas István 21, 93
Vas János **206**
Vas János „Panyiga" 186, 187, 188, 189, 199, 220, 235, 284, 337, 345, 574, **578**
Vasziljev, Anatolij 224
Végh Péter 404
Vekerdy Tamás 275, 401, 419
Velenczey István 69, 74, 82
Verdes Tamás 141, 142, 147, 152, 178, 560
Verebély György 200, 259, 291
Verebély Iván 99, **104**, 560
Veress Vera 116, 117, 120
Víg Mihály 389
Vitányi Iván 275, **323**, 324, 325, 327, 335, 367, 404, 405, 566
Voith Ági 76, 78, **84**, 85, 148, 150

W

Wágner György 133, 289
Wajda, Andrzej 87
Walkó György 450, 451, 455, 456, 468, 502
Wegenast Róbert 82
Weiss, Peter 72, 108, 109, **144**, 145, 151, 152, 252, 285, 287, 314, 561
Weöres Sándor 155, 249
Wilde, Oscar 62

Z

Zalán Tibor 16, 259, 260, 404
Zámori László 76
Zoltay Miklós 76
Zorán 101, 105

ZS

Zsámbéki Gábor 86
Zsigmondi Ágnes 174, 175, 187, 188, 190, 192, 284, **578**
Zsolnai Hédi 141, 142
Zsótér Sándor 540, 548, 569

SOMOGYI KÖNYVTÁR
1881
SZEGED

CRÉATION COLLECTIVE. A 60-as évek közepén találtam meg, és bámultam rá Franciaországban. Tulajdonképpen az egyik „K" is ebből származik, azaz a kollektív alkotásból. Azért mondom franciául, mert amire ez le van fordítva, hogy közös alkotás, az olyan hétköznapi. Nincs mögötte az a rítus, sőt hogy úgy mondjam, az a szakralitás, ami ezeket az alkotásokat belengte. Az alkotás szó egyik szinonimája a teremtés, ha erre gondolunk, máris közelebb járunk a *création collective* értelméhez. Ez egy közös teremtést jelent. Azt mondja, hogy a színház isteni magaslatokat tud elérni, mert embereket, helyzeteket és világot teremt. Ezzel persze a színház önmaga hízeleg saját magának, de ennél alább valóban nem érdemes adni. Ebből nemigen szabad engedni.

A valóságnak fizikailag megszámlálható tényei vannak. És a művészet annyiban művészet, hogy ehhez a valóságos tényhez hozzáad egy szerdát vagy egy csütörtököt, amivel gazdagabb lesz a megszámlálható világ is. Tehát az alkotás egy új élet, egy új teremtés. Ha a színház erre képes, akkor nem bérletes előadásokat játszik, hanem egy alkalmat teremt, amit legfeljebb megismétel többször is mint teremtést. A művészi teremtés ugyanis többszörözhető. A kérdés csak az, hogy a közös alkotás során valóban létrejönnek-e interakciók, s az interakciók elérnek-e olyan minőséget, ahol konfrontációk és valódi konfliktusok keletkeznek. És hogy ezek a konfliktusok tükrözik-e a világ konfliktusait? Tehát hogy olyan eredmény születik-e az alkotó folyamat végén, amiben napjaink valóságát szemlélhetik az emberek.

Fodor Tamás